目　录

浪漫主义和声及其心理基础[①]（1920）

〔瑞士〕**恩斯特·库尔特**

恩斯特·库尔特（Ernst Kurth 1886—1946），瑞士音乐学家和作曲技术理论家。在维也纳师从龚德（R·Gund）学音乐理论和钢琴，并在阿德勒(G·Adler)门下进修音乐学。1908年答辩学术论文《格鲁克的〈奥菲欧〉以前的正歌剧风格》获得博士学位。后在瑞士维凯尔斯多尔夫（从1912年）和伯尔尼任教（从1920年起任大学音乐学教授）。

库尔特的音乐美学观点是在叔本华和哈特曼的唯心论哲学的影响下形成的。他不把音乐看成艺术反映现实的一种形式，而认为它只是投射到物质、投射到“现象的时间和空间方面”的“心

① 选自《浪漫主义和声及其在瓦格纳的〈特里斯坦〉中的危机》一书的第一部分《基础》，标题系译者所加。（译者注）

理紧张状态”。他根据叔本华的理论，认为这些“心理紧张状态”对于物理的和有机的自然界的力量来说是第二性的，但正是这种“心理紧张状态”是一种第一性的力量——意志的客观化。库尔特从哈特曼的哲学中采用了无意识的概念。他认为“音乐中的一切都产生于对无意识的渴望”。库尔特经常运用“力”和“能”的概念，但把它们看作是脱离相应的物质基础的东西。库尔特的著作虽然有这种矛盾，但是依据对大量音乐资料的潜心研究，其著述有巨大的学术价值，是二十世纪前叶西方音乐学的重大成就。

库尔特在研究旋律线和旋律的动力方面有突出的贡献。他这方面的论述发表在1917年出版的巨著《线条对位的基本原理》中。库尔特把旋律比作“动力学上的能”，而把和声比作“势能”，因为库尔特认为和弦表现的实质是由各音的引力决定的，是由于这些音要求运动。库尔特对和声看法的详尽论述在他的名著《浪漫派的和声和它在瓦格纳的〈特里斯坦〉中的危机》中，下面的文论就是选自该书的绪论。该书的主要思想是：和声的表现（表情）方面和印象（色彩）方面的同时加强，到瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔达》中已经到达“临界点”，在这以后这两方面已经不能构成统一体，从而为两个不同的风格流派——表现主义和印象主义奠定了基础。

（洪　模）

第一章　理论观点

和声是下意识的反映。

一切音乐上的声响都是更强的思维本源（指人类感觉形成的原动力——译者注）的辐射，它的力量在听不见的状态中盘旋着。其中也存在着一切和声的自然力量，但不是在演奏中，它那色彩斑斓的运动完全是产生在心理的反映中，产生自下意识深处所爆发出来的能量中。

通常所说的音乐，实际上只是标志着音响的逐步消失，更确切地说，是振动的逐渐平息。当音响唤起人们的心神激动之时，音乐的深深不宁已经到了它那即将平息的范畴了。它那现实的和内在的，基本的和造型的内容，是心理上张力的延伸，这决定了音乐只能以感性的形式传入人的听觉。音响现象是音乐原本的生命力在日常生活领域中的微弱反映。能量转化为感官可以觉察到的音响奇迹，就象生命的意志转化为世界观一样，只有达到它的表层之后，音乐才开始鸣响起来。

但是，在形式的发展过程中，和声也有其创造性的内容。就和声现象本身而言，它本来是空洞无物的。正如音响图象所表示的一切规律和程式那样，它们只能触及到音乐那凝固了的外壳而不能深入到它的内核。然而，和声却表现得生机勃勃，总让人感到它有一种向外扩散的力量，这种力量把孕育在意识中的形象转化为可以通过感官觉察到的东西。因此，和声的本质是它永恒的再创造，是音响现象中横溢漫延的力量。

一个需要确定的理论问题是：透过（音响）现象去把握它

的本源、把握它在心理反映中的特殊本质和表现意志，就可以创造和发展和声的技巧，并把它从音响的图象中，从和弦序进的潮流中投射到音乐形象的塑造上去。观察内心紧张过程到音响的转化，是一切音乐理论的中心任务。这样的研究尽管是纯理性的，但它却有可能唤起理论研究对和声中创造性力量的感受和共鸣，并把长期以来彼此脱节的理论和实践再次联系起来，对于一个深入地认识了和声的这种内在生命力的人来说，音乐就会从一种音响的组合转变为一种能流的交响，这种能流将在音响发展的河流中奔腾澎湃，广泛而显著地发挥作用，使那些被弄得极端混乱的种种图象迅速地得到协调和平衡。

外部自然界以及一切基本的物理结构模式，都不是和声的创造者。只有那内在的心理特质，那音响表象中强健活跃的造型意志，才创造了和声感性表达的形式。物理的作用，在音乐理论上一直是被严重曲解了的。其实，它只存在于一定的结构规范中，这正如浪漫主义和声学所指出的，只存在于某些极不稳定而又备受限制的范畴中。因此，艺术的审美和理论本身都需要确立这样的观点：作为表现，必须首先赋予那生机勃勃的造型力以一定的表现形式。不过，这些表面的形式只意味着力的凝结。所以，还应当把这种造型力理解为一定的心理过程，而不能仅仅看作是音响形式或它们的连接物。心理过程是内在的鸣响通过其连接物而逐渐转化为音响形式的过程中才得以表现的。

我们还应当对张力本身和它独特的运动形式加以考察，从音乐的角度去审视心理上难以预料的种种奇观。在音乐方面，则应特别注意风格心理特征的观察。

音乐对我们来说是一种自然的力量，是意志冲动的动力。

如果将来有一天人们能够认识到这种力的无穷无尽的交融作用，在和声那极其不宁的外表形式中是怎样表现的，人们马上就会理解，那种习以为常的、只注意音响现象本身的狭隘的观察方法，对音乐及其技术形态本质的认识，将是一种多大的障碍。

观察音乐必须倾听音响，但理论却不能靠耳朵听到无声的韵律和领会那透过音响而略露光彩的心灵过程。从意志的冲动到音响色彩的涌现，产生了一切典型的表现形式，和声及其独特作用就是在这些形式中发展起来的。音响并不同于一个展示出来的晶体，它们必须经过精心地“编排”来为诸如作曲这样的目的服务；而晶体只意味着事物发展的结局。理论必须注重生机勃勃的心理过程，注重它的突发和音响的转化，以避免过分地偏离音乐的本质而堕入一般化和公式化的歧途。理论不应当鄙弃那似乎无谓的下意识冲动，而是必须领会它。

除了力的作用之外，可感知的音响就象是化了妆的游戏，它把音乐内在的动力削弱和深深地掩盖起来，它那沉寂的巨大深渊隐匿着音乐张力的全部潜能，同时，也掩藏着音乐的一切追求，首先是对浪漫主义的追求。

音响本身是没有生命的，活跃的因素是造就音响的意志。音乐上意志冲动的原始形式是心理上的紧张，它促成运动。一切音乐的产生都是基于这种内在的力量和它的运动过程。犹如一切自然力量的表达方式那样，音乐上那强有力的、心理的基本过程，也能在我们身上以同样的方式被体验到；音乐的能量，需要在一定的形式中，至少是需要在对运动过程的感觉中，才能达到更加鲜明的显现。因此，音乐不是大自然的反映，而是它那神秘莫测的能量在我们身上的一种体验；我们身上的紧张感是生命现象所固有的感觉，就象一切肉体和有机生

命的本性所显示的那样。①

音乐张力的原始形态，连同那传导入（艺术）形式中的一切能量，在旋律线条的独特构造中找到了它那最朴素的、但又是不尽完善的表象。为此，这种表象只能作为运动特征的局部来看待，在音响里只能找到它的感性力量，按其本质来说，它只能作为一种潜在的能量、一种心理的紧张过程来理解。一切旋律都起源于下意识活动，这就象绝大部分的生命活动都是有意识和无意识的内在统一那样，完全不能设想为两个半球平分秋色的图象，而只可理解为沐浴在灿烂阳光之中的一个圆圆的山丘。

力的内容渗入到它的感性形式之中，是一切有声音乐的基本现象。这意味着力的释放过程，意味着那来自下意识冲动的能量转化，意味着它进入感性形式的自由解放。由此，不可捉摸的东西便成了可以理解的形式了。渗透于一切音乐之中的精神和感性内容的二重性，在旋律的现象中找到了它最朴素、最原始的表现形式：在那些音响极其微弱的旋律线中，个别洪亮音响膨溢而出的情形就极为少见，这说明造型的意志和它在音响的感性表达中是有关联的，是存在着一致性的。那音响中张力爆发的神秘过程就从这里开始，它是从内向外的一个转折

① 参看叔本华（Schopenhauer · Asthur. 德国哲学家，1788—1860，译者注）的世界之为意志与表象，《特里斯坦》正是在它的深深影响下产生的。其力量的类似性表现为：它们完全可以看作是同一根源，区别只在于相同的自然“意志”采取了不同的外化形态而已。没有别的作品能象《特里斯坦》那样，在音乐的象征手法的运用中以及整个的语言表述中，达到对这种思想同一性的如此深刻的领会。比之文学创作和它的哲学基础来，瓦格纳的音乐表现了对叔本华的主要论著《世界之为意志和表象》更为强烈和鲜明的热情。他为自己的音乐内容和表达方式，在哲学的前提中找到了同感，获得了精神上的支持。就连叔本华把音乐的本质看作为“意志本身的直接反映”的观点，也可以从瓦格纳音乐的原始动力与其运动感觉特性的相似中，从心理能量释放过程与自然能量释放过程的一致性中得到确证。

点。旋律线是意志转化为“物质”、转化为时间和空间形式的第一个投影。（就空间形式——指旋律线的上下起伏——译者注——而言，它作为旋律运动中张力特征的反映，是一种运动的感觉，是音响在空间运动时逐渐产生的一种模糊的、下意识的幻影。实际上，这种音乐空间形式的感性印象是不存在的。因此可以认为，音乐上一切空间形式的幻觉，都属于能量运动基本过程的伴随物和后果。）

如此看来，旋律线虽说是造型意志最直接的伴随物，但它却首先表现为声音和音调的形式；同时，在某种程度上也同一定的和声音响相关联。

因此，每一个旋律的运动，甚至也包括了它所经历的每一个音响的基本内容，都是一股生动活泼的力量，一个从音响中渗透出来的特有的心理紧张状态。我把这种状态称之为“动能”（即张力——译者注）。它在极广泛的领域中，以各种方式对全部的音乐理论发生影响。由此便确立了一种能量发展的理论。这种力的发展只有在音响的产生和发展中反映出来，但它的意义却关系到音乐理论的各个方面，包括和声学、旋律学、研究线式运动的对位学和正处在变革之中的节奏学，一切造型艺术，以致还包括了超出于音乐理论之外的美学和风格心理学、等等。因此对于音响的象征作用来说，运动的张力是具有根本意义的。

关于旋律学的理论，尤其是关于旋律和复调音乐技术上、美学上的问题，上述的观点已经在我的《线式对位法基础》一书（柏尔尼1917年版）中被广泛地使用过了，这种观点也同样表现在该书（第一部分第六章中）对和声张力形式的论述上。有关和声问题的见解，就其基本的观点来说，我早期的习作《理论和声学的前提》（1913年版）一书已经涉及。为了避免

重复，这里只需提到其中几个最主要的特征，以强调它对于和声实践和理论研究的必要。

人们必须承认：一条完整的旋律线是一个单位，而且是一个原始的单位，是一个运动的心理能量，从它那生动活泼的、连续的线条中才产生出一个个的声音来。由一个完整的运动阶段所产生出来的旋律单位，对于构成它的每一个音来说，都具有母体的意义。声音本身是说明不了什么的，但贯串和包容在这些声音中的张力却可以说明一切。只要是属于同音乐有关的声响，它都是某个张力转化过程的一瞬，单个的声音归根到底是作为一定能量的载负者而进入音乐的，即使它不属于完整的旋律线条时也是如此，因为音乐的动力从来不是来自象旋律进行那样显而易见的运动，而是产生于一种紧迫的趋势，正是这种趋势导致了音调、音色等形形色色音乐形态的产生。

因此，从最简单的旋律形象到那具有线式发展活力的音乐内容以及过程的本身，声音在这里已经显得相对地缺少意义了。它那核心的内容处于内在的动力之中，这种动力是在线条波动的开始和行进中，在其突起和平息中，在声音高度和强度的变换中反映出来的。张力是一切旋律产生的下意识根源，为此人们也只能朦胧地意识到它。对于这种力量来说，声音，特别是一切发出声响的事物，其中也包括那全部有节奏的音响形式，都只是它那可以具体感知的表象而已。

不能把与心理过程相对应的、滑动于音响之间的旋律线仅仅看作是各种音响的连接，——应该首先避免这种误解——而应当视为造型意志的本身：一个完整的旋律形象并非是一个个单音的总和，也不是单个音程的排列组合或一场以某个拟定的音列为主角、以继之而来的连接线为配角的相继登台表演。这个过程更需要理解为一种积极造型的内在动力。在一切音响的

表象中，可感知的只是那反反复复的力的流动。

其实，声音只是旋律线的负载物，一切对旋律即对音乐本质的最初认识都把它们看作是对思维的理解过程。从最简单的旋律线起，那意义丰富的固有的内容就表现为一种听不见的东西。或者，为了更直观地说明问题，我们可以看看乐谱，那里并不存在连贯的旋律线条，它们只是由单个的音符所暗示，力量从音符和其间的空隙中奔涌而去。这种力量才是生机勃勃的张力，而不是音响的奏鸣或节奏排列的外部图象。正是这种力量才构成了旋律的运动趋势。因此，从本质上说，它仍然只是许多"白白逝去了的可理解事物"中的一种。不过，这种认识却遭到当今音乐理论的某些错误观点的竭力排斥。那些观点只注重表面形态的变化和结果，不注重变化的过程；只追求和声与节奏的组合而忽视构成它们本质上的内在联系的力量。正是这种力量在旋律线条运动的闪烁中放射出自身的光芒。每当那原始的动力开始推动旋律进行造型活动时，它总能同时引起听觉的振动。听觉的共振是人的感情本能的表现。通过听觉来体验音乐，主要不是音的听辨，从根本上说，更不是一种和声逻辑的智力活动，而是一种与张力的推进同步的心理紧张过程①。

旋律线条的能量融汇到声音里去，就如同泉水喷射的压力传入那四射的水珠之中的景象一样，当张力表现为旋律形式时便已逐步消失。但是，透过简单的线条，便可以看见那运动着的基本能量，交织着所有的单个音响的简单功能，奔涌在整个音乐之中，就象一股原动力充足的巨大音流，向着无限的广博

---

① 附带提一下，就连音乐天赋也只是部分地、更确切地说是极其有限地存在于听觉的才能之中。官能和内心听觉的准确可靠，对于音乐思维清晰而完美的表达，其作用当然是不可低估的。不过，天赋的创造才能，主要还是来自那内心的，能促使运动延伸和发展的某种飞驰的能量。在这里也同样藏匿着天才的一切形式。

涌去。这股能流在线条式的复调音乐中注入到每一个声部，在主调音乐中则直接加强了和声的音量并大大扩展其表现力。这种能量的流动，最简单的形态是单线条运动。在这样的形态中，音响以纷繁交错的变化撞击着人们感官的表层，而和声则在此作为音响辐射的形式出现。至于那旋律线的声音，形象地说，早已经扩散到音乐的表层上去了。就象旋律线早已不等于它的内容而只是对其表现意志的一种微弱暗示一样，在那些因为加进了和声而扩展了的旋律中，最易感知的音响也不是音乐核心内容的反映，而是它的消逝。任何音乐的表现形态，都不会为那些能为意识感知的东西效力，它们只是在传达一种为下意识所驱使的、形象所确定的东西。

因为艺术的一切表现形态往往是以比喻的形式出现的，所以，人们称之为象征，“表象”，即精神的感性映象①。总的来说，音乐技巧本身也是一种象征手段，它在那含有多种的或单一特征的艺术风格的衍变中，促成了艺术家造型意志更深刻的爆发。艺术家的创作活动，因其充沛的活力常常是断断续续地注入其音响形式的，所以，也往往被反过来理解为那是通过生机勃勃的创造力对听觉的振动而得到的有关下意识的残缺体验。那种创造力最后也将全部消融在艺术作品的光辉里②

当然，这也是音乐的内部创造力所必须采取的方式，通过它，音乐潜在的张力才得以表现出来。潜在的张力不只是来源

① 参阅保尔·海柏林（Paūl Häberlin ）所著的《心理学中的象征与艺术中的象征》、伯尔尼1916年版）.

② 这在任何一门艺术中都没有什么不同，但在音乐中，载负着心理能量的“材料”并不是一种可能触摸得到的物质，而是一种存在于感官可觉察性中的非物质的东西（它和下意识的内容根本不同）。这种“材料”的存在以音的非物质性为前提，这正是音乐表现形式的独特性。这种形式对于那来自心灵深处的造型意志冲动有着广泛而灵活的适应能力，它使得浪漫主义音乐家常常将音响的艺术作为自己追求的目标，

于流动的能量，这就如同它通过旋律运动作用于整个音响结构一样，往往是更多地依赖于心理能量受到抑制的那种状态。这种状态一经触发就会急速地变为张力的抑制。单个的声音一旦注入线条般流动的力量，就会形成一个和弦，并把自身的紧张状态转化成一个完整的音响，以形成一种一经触发便可继续发挥作用的势能，促成运动的开始。正如力的运动决定了旋律的形态一样，受到抑制的张力也恰好构成了和弦的内容。在我的论述中，我把它称作“潜在”的能量。这个概念也是从物理学中援引过来的。音响是被储存起来的能量。和弦中的动能转化为势能，主要是（但不绝对是）基于所谓“导音”的作用，导音使潜在的能量得到增强。

和弦的这种特殊力量的存在，有赖于人的音乐感受的巨大能力，这是由意志的外化作用（它充满在流动着的线条运动之中）转变为张力（即意志倾向的迫切表现）时产生的。在人的听觉印象中（这仅仅是对它音响方面的感受），这种心理能量的强度获得了“象征性表现”。总之，这就是和声被感知的基本事实。

正如一段旋律的每个音都包含着前倾的动力一样，每个和弦里也都蕴藏着一种张力的确定形式，它的扩散便导致了和声的续进。与此同时也产生了和声的个性及其无限丰富的音响，这是张力传导入音响的一种能的转化，这和旋律是运动着的能量在音响上的投影，而音乐中的每个单音只有作为某种张力的承受者才能有意义的情况是一致的。所以，和声学首先需要确定的原理即是：

任何音响都是能为听觉所领悟的某种能量的外化。

通常的和声学，（特别是自胡戈·黎曼以来）都把和声作为音响来看待。然而，它首先应当是一种内在的倾向。一个和

弦就象一个展开的乐段，从各个方面来揭示我们所要表达的东西。我们可以给同一音响形象以无穷无尽的解释，这对任何单个的音早就是适合的。但更重要的是：单个的音能够同时是多种能量的载负者，甚至可以是不同方向能流的起点或交叉点。（比如说同时是根音和留音；同时含有向上或向下倾向的潜能，等等）。虽说音响材料都是按一定的法则结合在一起的，但不同的张力却常常可以赋予它们新的内容，这是因为音响只有作为力的承受者才能具有音乐的意义。其中也同时存在着因时代风格和个别伟大的人物意志的影响而发生持续不断地变化的可能性和必要性，尤其是那些较受限制的音响材料经常受到彻底的革新。

张力的表现并非只限于和弦的形式，实际上，在一切和弦的连接中也有同样的作用。在那些最简单的终止式与谐和的三和弦中——援引这种例证是为了突出声响现象的原始形态——音乐的内容就早已通过张力的强度表现出来。每一种进行都是源于那生机勃勃的内在作用，这是一个力的过程，由此才能把音响语言的特色确定下来。和声的基本过程，属音——下属音三和弦的作用，是纯粹唯能地奠定下来的。同样，那最朴素的谐和和弦形式——大调和小调的三和弦也都只是作为两种互相对立的能量的表现形式而存在，具有各不相同的结构和调性意义，都带着内心深处的痕迹并将它们投射出来。

人们已经从关于线条问题的理论中认识到，旋律的产生及其内容有赖于某种力的运动过程。这就很好地说明，在和声那强烈的音响感性作用中，能量的基础早就被抑制和掩盖住了。应当毫不犹豫地批评那种只考察音响外部图象的理论倾向，因为那必然会陷进枯燥无味之中。理论必须立足于无限丰富的能量运动过程的研究之上。音响的各种物理结构关系只能在能量

向外投射的过程中起有限的作用；它探求一种标准的形式，使一切协调的趋向都在一种音响内聚力的作用下朝着这种形式靠拢，它们通过协和音程的形式，把这种协调的趋势象征性地表现出来。

当然，这只是从理论上对能量的基础作一个抽象的解释，它其实是更多地需要从实际方面通过某种确定的艺术风格来加以阐述的。对于艺术的风格，这里也只能首先把某些最基本、最普遍的特征和轮廓描述出来。至于那整个的和声现象是如何地溯源于这种能量的基础，则需要通过更详尽的表达才能得到确证。

在能量传导的两种形式里，无论是明显的旋律流动还是促成这种运动的张力扩散，都存在着理论的原始依据，没有哪种和声现象不为这种能量所左右。尽管张力的作用是如此地隐蔽，但它们终将投射到音响的形式里去。整个的和声都处于一种强大能量的振撼之中。这种能量在和声的音响结构中发挥作用。就好象是一块异乎寻常地、轻轻地流动而又从不停止波动的水面，表层和底下的运动方式完全不同。和声的灵魂正是寓含在那不同性质的运动之中。

如果可以把下意识的能量进入音响张力，张力转化为形式的运动看作是和声的本质，那就从另一个方面说明：假如不把音响的感性因素也包容在这一过程之中，人们就不可能通过它而把握住和声的本质。和声的作用首先是伴随着声音的逐渐消逝而融汇到那色彩丰富的印象中去的，如果忽视音乐音响的感性表达特征，就会犯相反的错误，而今天的音乐理论还只是刚刚从已往的片面性里解脱出来，并没有看见下意识的造型力量。每种音乐现象，从最简单的线条开始，就表现着从无声到有声、从心理到物理（即音响）现象的转化。因此，曲解或忽

视音响材料的见解都不足取。只有另辟蹊径，包括从那置音乐本质于优生地位的观点中，才能找到理论的正确依据。人们必须从本质上而不是从表面上去领会这种观点。只有这样，音乐那充满感性特征的表达过程才能得到详尽的解释。音乐的内在力量对于其感性因素的影响，在不同的历史时期也表现出不同的意义。有的时候，感性因素的表达方式会面临着一个巨大的转变。比如说，转向那纯粹的线式表达，就象十四、十五世纪荷兰的复调音乐一样，和声的作用被有力地抑制住了，类似于和声的禁欲主义，和声显得苍白无力。今天所谈论的浪漫主义时代却创造了最完美的音响表达方式，艺术的色彩是这个时代的主要标志之一。不过，和声风格的变化，并不仅仅取决于感性因素所表现出来的心理能量的大小，而且也取决于它们相互作用的方式。这也是浪漫主义音乐的一大特征。在音乐技巧中，一切历史的变化无非是五花八门的形式更迭，不同形态的张力运动也正是在这些形式的变化中显露出来。当然，如果忽视音响感性因素对于音乐及其风格的意义，那也是完全错误的。它们之间恰好存在着一种内在的联系。这种联系将普遍地表明：和声内部张力的增强是怎样引起色彩的变幻的，而且还表明那正是张力扩散所引起的不安，由此便产生了浪漫主义音乐中音响感性因素的巨大刺激作用。

甚至那音响最华丽的和声也并非出自于它那鸣响着的表现形式的单纯考虑，这些形式构成不了它的主要内容。如同我们理解线条运动一样，对某一种和声风格内在特性的认识，只能从那种注重音响产生的根源而并非从其表面形式的理论研究中获得。大概没有别的音乐能比《特里斯坦》所表现的风格更能使人们清楚地认识到：在整个的和声领域中，人们首先是用心灵，最后才是用耳朵去倾听的。

第二章　浪漫主义和声的心理基础

音乐，在本质上是以张力向音响的转化，心理现象向物理现象的转化为依据的。和声，则特别地为音乐铺设了一条从潜意识向有意识演化的过渡层。当这些无形的、不可分割的和声过渡在互相重叠、镶入的，充满活力的领域中，处处以它们的交织、联结的形式出现，并在其历史的进程中产生出不断变异的、呈现出多种多样风格特点的全貌时，这就使和声返回到形式的前提条件这个问题上来。归根结底，这个前提条件远远地超越了音乐，存在于文学艺术的种种心理现象和整个精神历史的多种思潮之中。这种潜意识，在心理张力的重迫之下，力求一种新颖的表现形式。种种心理感受的力，不论是阴暗模糊的还是明鉴清晰的，不论是无边无际的还是有始有终的，都在它们彼此涌流、激动中体现其全部特征，并受同时代的人类情感所制约。由于人们在经历过历史上艺术形式的所有变化之后，往往试图掌握一种人类本身直接体验的表达意志，所以，作为对每一种风格的评论，也提出了最终的、最有普遍意义的基本命题，即要对有意识和潜意识二者之间的造型力进行分析。

在包含了自身历史演变的整个浪漫主义艺术时期，一般心理现象和音乐现象之间的内在统一尤为明显和强烈。这种内在统一，由于来自共同的根基而具有广泛的心理基础。正是基于对和声本质及其全部技巧现象的探索而产生了这样的问题：人们想了解，浪漫主义的表达意志究竟是什么？

首先，要抓住艺术心理；其次，要退回到一定的距离，由远及近地阐释许多最普通的观点。尽管音乐本身几乎未被触及，它们那些最真实的、无形的内在发展条件，却已经显现出

来。作用不是来自外部，也远非孤立地来自溶聚于音响艺术的、富有诗意的造型素材，而是深深地发自人类情感的共同源泉之中。人类情感直接地在音乐及其技术手段里体现出来；而绝不仅仅是由于精神幻境或形象幻境的关系，才使整个情感的变化得以实现。那种把和声导入它的表象中去的推动力，不在音乐之外，而在音乐的精神力量之中。这也正象浪漫主义时期的哲学家们，把音乐描述为意志的直接投影的情况一样。

这种有意识和下意识的对立，在十八世纪初文学、音乐领域的古典艺术观中，也不会有任何难于描绘之处。古典主义的艺术，在其世界观中发现了一种使张力平静下来的和谐，这种世界观战胜了黑暗的淫威，并用直视的目光盯着来世，把人类从可怕的、苦海无边的颤栗中解救出来；它把人及其觉醒的自信力，置于万物的中心，并在人类情感中，如同在艺术的表达意志中一样，转向对光明和美感的强调。这种古典的宇宙观，诞生在意识力战胜下意识力的最完美的胜利感之中。

试图把下意识的力量引入自身的生存意志，产生了振作精神的冲击力，这种力量极欲使浪漫主义得以拯救。还在古典音乐完全兴盛时期，当闪露着浪漫主义气质的感觉特征初次出现，便已是精神革命的初兆，它预示着风暴即将来临。这个革命逐步地侵蚀着古典艺术观和世界观的牢固基础。在古典主义中，人类摆脱了厄运，象普罗米修斯似地迎接和拥抱灿烂的光明；而在浪漫主义中，人类又重新感到惶惑不安。古典主义者的清清楚楚的世界图象，在浪漫主义中却瞬间变成自己的幻觉。艺术家的心灵又陷入了混乱，陷入一种和以往熟悉的、倾心追求明确的感性世界相反的生活感受之中；这种感受再次在看不见的地下深处复活了。古典主义者曾用音乐驱走的深谷幽灵，这时为了令人陶醉的生活和对白昼的渴望而重新浮现，并

通过幻想中的神怪使世界破晓。

浪漫主义对于精神上的有条有理的世界观和不属于世界观的心理力量二者之间的平衡，是一种新的干扰。

因此，整个浪漫主义艺术的表达意志，是一种与前不同的，唤醒超自然的威力进入清醒的意识并使其互相交织在一起的表达意志；浪漫主义艺术，又重新使自己转向超自然的威力，并用它的神秘的魔力迷人地装扮起来，想让这种魔力继续活动，而不在闪耀着的光亮中寿终正寝。

当人们还对来世感到惴惴不安，曾在歌曲中把自己作为"大地的宾客"来颂唱的时候，却由于古典、成熟的生活感受，又使人们以为其是大地的主人和一切神灵的主宰，而神灵则统治着光明的来世。因此，欢乐的颂歌实际上就是人生最后乐章的尾声了。当它把浪漫主义赶走之时，古典主义也显出进入转换期的危机。因为它总是把自己的世界观过于明显地在艺术中凸现出来。

这就是伟大的艺术探索。因为这种相似的，尽管是不规则的摇摆，虽然贯穿于各个时代和各个领域的全部思想史，却始终把自己掩藏在极不相同的表现形式之中。

因此，浪漫主义的孕育期，直接出自古典主义。在对抗古典主义、对抗古典主义世界观的全部理性极限的逆动过程中，建立了浪漫主义的根基①。从这里，可以阐明一种（在音乐中

① 参阅古斯塔夫·维内肯(Gustav Wyneken)的"路德"(Luthen)("自由教育社"期刊，年度八，第二册，耶那出版，1918年，第50页)："此种文化建立在这样一种基础之上，即以摒弃神圣的天堂和驱除人类生存于苦难深渊的想象为其生存的土壤。人们称这种文化为古典的或古典主义的，亦即理性主义的。这种文化要想自我充实和完善，是一种相对容易的任务。但却很难长期维持下去……因为在被排斥的，濒临死亡的天堂和深渊之类的种种问题上，升腾着一种支配另一个时期的心理变态，人们失去了对一切都如此清醒和理智的信任，并从幻境中获得启示。人们称这一时期为浪漫主义时期。由此可知，浪漫主义在古典主义的土壤上生根；并进而证明，有关宇宙的探寻和思索之所以产生，是不能剔除心理因素的。"

其踪迹尤为明显的）现象，即浪漫主义艺术特征的初兆，显露在古典的形式之中；它们对古典形式，从内向外地进行瓦解、扩展、突破之后，才十分缓慢地与旧形式分离。此外，这里还阐明了，古典主义发展到顶峰时，将不可避免地向浪漫主义过渡。伟大的古典派作曲家贝多芬，把两种艺术倾向溶为一体，从而完成了这个转变，就象早期浪漫主义的本质原来就是如此一样。当然，这两种倾向并不是相安共处，而是在较量中骚动；这种发自内心深处的骚动，交织着全部的精神力量。——然而这种骚动，在古典艺术中很早就已发生了；甚至远在与之有关的因素积聚、发展之前，实际上就已渗入了浪漫主义。零星浮现的、令人惊讶的浪漫主义特征，犹如那深沉遥远的天际掠过的闪电。（就象我们在莫扎特的作品中，当然也在海顿、格鲁克等人的作品中所见到的那样。）

当浪漫主义艺术家，转身离开光明的白昼，深陷于自身的时候，那处于下意识中的创作的原始过程，便反映出他已进入对隐秘的无限性和不真实性的渴求之中。他想要观察外界和未来，眼睛却紧盯着自己的内心深处。因此，如果说浪漫主义艺术在对已将自我表现纳入其中的外部事物进行抉择时，喜爱时空渺远的放形无羁和不可思议的神奇魔变的话，那么，这当中必定存在着从世界观自身向外反射的特征和表现形式。这种特征和表现形式，都来自内心深处。于是，种种不同的、表明其典型特质的浪漫主义题材，就从古典艺术领域中分离出来。从浪漫主义的心理条件来看，浪漫主义是作为古典主义的一种已有的、必然出现的发展而显露出自己的存在的，因为它的表达意志，如同从总的、以人为世界中心而形成的精神观念中辐射出来，并在音乐中刻意导入的一种鲜明的、主观臆想的表达意向一样，在深深陷入的无意识境界中，获得了自然的升华。从

而产生了一种宽广的、永不满足的、作为浪漫主义感觉的主要的基本特征的渴望。

象在意识清清楚楚的世界观中反映出来的那种满足，再也不复存在。某种从下意识中产生的预感、模糊的意念和强烈的欲望，涌入到和古典的淡泊宁静感的对立之中；那种无可救药的、永不可满足的、绝不会实现的渴望，变成了活生生的感受。因为，假如这种渴望得以实现，也就等于否定了渴望自身，所以就象一个不断推移因而永不可及的目标，最终也只不过意味着对这个目标在浩渺宇宙中消溶的一种无穷的向往，从而决定了浪漫主义宗教的特性。同时，这种渴望亦是浪漫主义者越来越深地沉溺其中的一种狂热难抑的激情，换言之，也可说它是种种同时产生并相互渗透的感受而凝聚成的一种惶惑不安的感觉。在艺术中，当古典主义推崇十分明白易懂的创作时，浪漫主义却认为它是平淡无奇的。浪漫主义者试图用突然闪现的、在内心深处最初映射出的朦胧状态来表达艺术。

因此，一种奇异的、对外部感性世界梦境般的种种体验，如同其近于病态的本性一样，都产生于不断吸吮种种情绪的永不平静的渴望之中。古典主义艺术，是在完全陶醉于对美的生活的歌颂之中完善成熟的；而浪漫主义艺术，则在生活的美感中忍悲负痛。因此，在浪漫主义中，美感是以伤感为其独有特征，从而时常获得强烈的色彩。古典主义者认为世界沐浴在灿烂的光辉中；而浪漫主义者却觉得日益浓重的黑暗和四处弥漫的朦胧笼罩着世界，大自然和人类都沉浸在一片充满不祥预感的浓重暮色之中。所以，在浪漫主义的发展进程中，很快就把清清楚楚的“表现”，变成了模模糊糊的、暗示的“象征”。感觉变成了思考，以致终于在大约十九世纪末，个别艺术流派从“象征主义”走向明显的神秘主义；从“印象主义”进一步

转向纯粹的辐射投影，而毫不涉及事物本身的表现了。

在充满了生活画面的艺术中，隐秘深沉的反映，比清晰明白的描绘所获得的反响更多。因此，固有的形式又变得雾濛濛地看不清了，犹如浪漫主义者在朦胧中，用迷迷茫茫、恍恍惚惚的目光来观察世界那样，清晰的和声，古典的和声，越来越远地消逝在雾色之中，内心深处的音响幻象，随着迷离飘忽的听觉在变幻，以致连大概的轮廓都难以分辨；明朗和晦暗，也由于音色的不断变化而常常波浪起伏般地剧烈转变。这种无形的力量在向上跃动，随着一种刚毅、坚定的张力，在沸腾着的音响能量中表现出来。

浪漫主义者首先试图把能引起人们精神不安的一切因素都纳入它的表演之中。浪漫主义的幻想，塑造出一个新的令人畏惧的世界。正如过于荒诞离奇的戏剧一样，神奇的幻想，在童话般的、不可思议的沉醉中不断蔓延、伸展。浪漫主义驱使幻想在超自然的倾向中表演，并在优美而不甚安定的形式中，作为恐怖的、神秘的召唤而存在。因此，它不是偶然产生的，而是浪漫主义心理中固有的，以其浪漫主义发展的根本特征而步入舞台的。如果说，某种艺术不一定是为了舞台表演，那也至少要在姿态和表情上为此而努力。浪漫主义正是这样做的，甚至对艺术的最亲密的分支，文静而内向的歌曲，也要打上真正戏剧性的浪漫主义标志。浪漫主义喜爱描述内心已经体验过但又害怕亲身经历的东西，因此，要在幻想的表演中把它朝外倾述出来。

对世界的恐惧，把十八世纪上半叶的古典主义精神，驱回到对这种精神自身的内省之中，因此，它的主要的、宗教的、沉思默想的内心审视观念，变成了超感官的感受。这种感受，早在古希腊罗马时期以及文艺复兴时期就被称颂过，在对生活

的强烈赞美面前，也同样感到畏惧。但在浪漫主义世纪的精神中，感觉的倾向逆转了，因为它从古典主义中分离出来，试图把在人的感觉中重新出现的、巨大而无法解脱的恐惧从眼前驱散。于是，这种向外映射的幻想世界，便象表演和戏剧一样，从浪漫主义想象中发展起来。

因此，确实在所有艺术领域中（当然也在音乐中），有一种日益辉煌的壮丽色彩，而不是胆怯避世的、日光暗薄的、有如前期古典主义中的那种色调。在这里，在光芒四射的表层之下，是一种新的、不断增强的内心深处的感情冲动，它在色彩斑斓的闪耀之中，向外反射出极富变幻的光彩，这种光彩，不再象早期那样在感觉中稍纵即逝，而是从始至终贯穿在感觉之中。这种现象，在浪漫主义和声的本质中，尤为精确地表现出来。它说明，浪漫主义音乐的辉煌色彩，是如何从古典主义和声那明亮的音色资源中脱胎而出，并以从内向外的感觉鸣响贯穿在音乐原始动力的发展过程内，从而使音乐在不断增长着的、不安的骚动中激发出来。

恐怖的——幻想的，直至文静、安详的整个艺术范畴表明，它们都同样具有深感不安的基本特征。浪漫主义者甚至是怀着胆怯慌乱的激情，希望逃避到温馨舒适之中。所以，浪漫主义的特征绝不仅仅限于素材本身，而是可以说在更大程度上存在于观察世界的目光里，即在人们观察和体验的方式中。对这一点，就其自身而言全然不是新的，而是在写景诗歌中早已出现过的。比如，自从有一首诗歌颂了树叶飒飒、奇响万千的森林以后，浪漫主义艺术就完全陶醉于其中了。浪漫主义者的确是以一种特殊的方式来迷恋和观察森林的奥秘的，即使他们不驱使精灵和鬼怪之类的恶魔在林中萦回，那也要凭借某种对大自然的感受，来寄托他的亲昵的乡情。然而，在这种对自然

的感受里，却有一种隐匿在心灵深处的阴森恐怖之感，在一切自然的欢乐感中，显露出面对陌生事物的恐惧和害怕，从而随之堕入无限的惶惑与不安。这种不安，是浪漫主义者们在所有自然现象和生活现象中直观到的，完全是总的浪漫主义生活感受的反映。这种生活感受，虽源于出明朗欢快的古典主义观念，但却越来越被驱入那极度的动荡和不安。浪漫主义者懂得，平凡的、熟悉的自然景观的魔力，恰恰体现在惬意、奇特而迷人的风格上。正如浪漫主义者们在恐怖的幻想世界最强烈的对立之中，再三地逃避到丛林和田野，热忱地回到磨坊和溪流的音响中去一样，这都是从心烦意乱的渴望走向沉静的明证。

铺向远方的阴影，使令人陶醉、迷恋的自然美变得过于昏暗了。在绘画和诗歌中，艺术喜爱的不是光芒四射的美景，而是在情调上使人迷醉的大自然。风景画上的废墟和剥触风化了的树木，述说着遥远的过去及其种种内在的关连。整个气氛掩藏着某种无形的、一定程度的不安。这种不安，紧紧地携住熟悉的景物和令人神往的印象，并胁迫它们在自身的纷乱之中，向深处延伸。但是，当浪漫主义的感觉随着其本身的特征，从戏剧般的、梦幻的、温和的初萌阶段，扩展到它巨大的发展中时，由于对世界的恐惧，人们接受了除初期较原始的童话戏剧和舒适的自然浪漫主义之外的种种必定出现的形式。同样，在音乐中，除了瓦格纳的较老的舞台艺术作品之外，舒曼和门德尔松两人的虚弱的灵光，已在进入幻想之际黯然失色了。

当然，逃避现实也对浪漫主义特性自身产生激励，从而导致了浪漫主义者们特有的自我超脱。这同样也反映到表演和戏剧中去。灵感本身在寻找转向外界的投影。浪漫主义特征的标志——人们在这里绝不能只想到艺术家——是戏剧表演的不自

觉的癖好。在有意识向外排挤的一切下意识的力量中，这种“不自觉的癖好”把自身意志的本性驱赶到悟性之中，直到压倒悟性。同时，在自我分裂的反思中，它又试图从挖空心思的、思索着的理智范畴内走出来，从而获得它内在的自然和必然。这样，浪漫主义本性就从自身特有的，光明和魔力共存的双重光环中，发出一种相当古怪的辐射。那种涉及内在的生命脉动的目的性，导致了自身本性的宣扬，直至成为做作的，变本加厉的自我炫耀；同时也引起了往往和深化扩展大相径庭的、对各种情节和事件的过分夸张。所以，任何一种表面化，始终被认为是不可赞誉的禀性。尚不成熟的观众对于那种体现出打破了内在平衡的表演，显得软弱无力，致使这种装模作样地做戏的癖好，成了那个世纪的文化弊病。浪漫主义的道德观和生活作风，乐于通过细小的日常琐事，把自己呈现在无形的观众前，无论是在飘忽不定的、虚构的正厅前排的观众前，还是在隐晦的，想尽办法才能读懂的生活小说的读者前。甚至对孤寂生活的渴望，也被做戏的爱好乔装打扮起来进入表演并走上世界，以致真理也成了矫揉造作的东西。因为浪漫主义长于在自己面前打扮自己，把自己溶化在自身的幻想中，以致真实和虚假已不复可辨了。最终，除了恐怖以外，再没有任何东西可使其自身在着魔般疯狂的下意识中安静下来。所以，这无非是大声呼唤着支持和援救的表演罢了。

假如浪漫主义者本身与其自我表现的倒影一旦融为一体，就会使他享受到那种出自他自己的生活感受的，令人眩晕的美。因此，人们对这整个发展过程不应误解，似乎浪漫主义的显著特征，仅仅片面地意味着一种过于戏剧化表面化的、胆怯避世的浪漫主义的没落。确切地说，浪漫主义在它的发展过程中，并不是将真实的自然和幻想的自然、自身固有的特征和

自我观照的表演、本体原型和外射的影象引向分裂，扯断并在装腔作势中毁灭，而是唤醒相互追求的两个极端之间所激发出来的张力；这种震颤着的、非凡的张力，足以克服两者之间的全部差异。所以，个性问题是生活感受的分裂所引起的，浪漫主义的特性扎根于个性之中，正象有意识和下意识之间的平衡状态，恰恰是在个别的自然这一点上来描绘自己一样。同时，这也决定着在那些较小的特性中经常有一种不坚定的摇摆，直至个性丧失。在强烈的自然中，有一种似乎是不可思议的、富于魅力的多样性，从而决定了向四处蔓延的丰满个性。在很多浪漫主义的人物形象中，孤寂独处和社交频繁，沉思默想和声望显赫、笃信宗教和玩世不恭的本性，结合成一种特殊的统一。恰恰在这里，一些大人物被最混乱的错误认识所俘获，他们不是把浪漫主义者爱好自身超脱的个性，理解为是对浪漫主义全部精神活动的积极推动，而是把幻想的、从人物各自的内心所产生的个性，只向着一个方面来判断，即作为轻浮的、乔装表演似的个性来看待。但在另一方面，浪漫主义诸特性相互间的差异，正是由于以丰富多彩的方式来阐明和强调各自的本质所致。这种差异同样包含着多种人物的个性，这种丰富的个性越来越逼近那与过于外露的表演相对立的、富有生活气息的漩涡，并直接从克服这种对立面的追求中，汲取最强大的力量。比浪漫主义者舒伯特、罗伯特、弗兰茨或布鲁克纳更宁静、更孤寂的人从未出现过。但是——这是引人注目的——当瓦格纳和李斯特在返回到孤独和自我沉思的时候，同样没有比这些以其精湛技艺活跃于世界舞台的伟大人物更平静的了。

从这种内部分裂中，不仅表明了幻想的强烈程度，而且也同时表明了浪漫主义特征固有的、来自所有生活感受的恐惧，正是浪漫主义观察外界的方法中所已经强调过的那种恐惧。它

是和那种最紧张的反作用力相结合的，从一切自我感觉中逃避的新的颤抖。

用下意识的内容来充实艺术，是浪漫主义的一个标志。这一点，浪漫主义者很快就认识到了。最早的浪漫主义精神的宣告者们，已在他们的文章中对此有所论述。所以，他们卓越的阐释者里卡尔达·胡赫（Ricanda Huch）《浪漫主义的繁荣时期》（莱比锡，1901年第二版）和《浪漫主义的传播和没落》（1902年）中，把浪漫主义者称之为“下意识的发现者”；这并不意味着，似乎有某种不具下意识成份的艺术；而是说，它在浪漫主义中是特有的，并左右着浪漫主义独特的艺术观。显然，他们对下意识深有所感，并把它有意地、突出地升华到有意识的生命和明显的事物的光明之中。让下意识的隐秘渗入感性世界。不仅由于他们倾心于下意识的狂热程度，而且由于对下意识而言极为重要的整个观察方式上，存在着体验的特性。所以人们可以说，从一种自我审视的浪漫主义幻想中，产生了一种理智和感受的奇特混合。这种感受有时进一步成为对自我心灵的戏剧似的关注，并使其产生的最奇异的花朵作为自我映照，投射到嘲讽之中。当然，这些现象更多地出现在浪漫主义的文学和美学领域。①

当人们意识到浪漫主义是如何从古典艺术原则中解脱出来，并以此为出发点逐渐地狂奔入下意识中的现象之后，浪漫主义就不再是神秘的东西。由此，浪漫主义犹如与一个精神时代

① 参阅阿图尔·古斯林（Anthue Kiessling）的《理查德·瓦格纳和浪漫主义》一书第24页（1916年莱比锡出版）：“在自我分裂和自我审视的一种学说的基础上，建立起这种浪漫主义的讽刺理论；在幻觉的、想象的、感受的任何一种状况中，不管这种状况是多么深奥，也不管这种状态是多么复杂，这种理论都能够和有意识地使它们突然上升为理解的东西。”

建立了联系，这个时代的世界观，产生于意识性和明晰的感性炫示之中；浪漫主义甚至在这种世界观内部直接扎下根；当黑暗的力量从隐匿之处渴求露面的时候，浪漫主义者仍不离开有意识的思想，为了光明而轻蔑地看着它们。① 这就是自我审视的标志。（不过，这种自我审视的幻想方式，把神秘的精神力量的魅力注入到戏剧似的表演中，从而使它们一致起来。通过这种方式，神秘的魅力被反射到外部的感性世界，而外部世界又使这种力量深感不安，因此才试图在自身中意识到自我。）

浪漫主义者们在长远流逝的岁月中，通过敏锐的观察力，觉察到他们彼此在艺术倾向上的相似性。在一切领域中，这种特性都指向超感觉的生活的远方。然而，这种直观的，心理上的本质联系，却也仿照过去时代的外在标志，多次被引向有意识的、冷静沉思的复古主义。从民族和民间的情调中，产生了饱含着乡土气息和喃喃细语的令人愉快陶醉的魅力。这种魅力，向德国浪漫主义袭来，迷恋着它，丰富着它，驱使它在惊醒的不安中遍及世界各地，朝着日夜渴望的梦境而走向东方和南欧地中海国家的华丽风格之中。然而，向着德国浪漫主义迎面而来的却首先是北欧的朦胧色调。与此相反的情况是：北日耳曼的神话世界，过去也曾迎着古典的——古希腊罗马时期的文化走去。

由于古典主义早已在英雄气概中，使他的赞颂突出地表现了人类的庄严，从而也使他在其自身的伟大中典型化地描绘出来。于是，浪漫主义的生活感受，也试图树立起另一种全神贯

① 那种人们通常在现代的创作中，可能看到的“冷静从事”的创作方法，作为一种探索，是在片面追求理智的道路上发展起来的，是历史上曾处于上升状态的一种创作方法的。

注于幻想的形象。借助于神秘感，向四面八方充实着造型的本质，它们中一部分变成了举止各异的有魔力的生命，成了驼背者、塌鼻人、阴森可怕四肢摊开的僵尸，甚至变成了动物、妖魔或是乐于助人但胆小怕事的神灵；另一部分则通过幻想的魔力被扩大成了眼观四海的、北日耳曼神话中的天神，变成了具有自然威力的人物形象，从而诱发了戏剧般的艺术联想。但从另一方面来看，当浪漫主义要在心理力量的渴求中来描绘人类自身时，却全然相反地用另一种方式来表现。他们很少使形象在典型化之中变成明显的、不寻常的伟大，而是使其个性化，甚至突出他们的微不足道的爱好。恰恰是这些因素，常常成为声势浩大的表演推动力而实现出来。因为浪漫主义也想在这里寻找超自然的力量。

对于遥远的以及十分模糊的朦胧印象的依恋，随着那动人心魄的激情，也就同时导致了一切浪漫主义艺术中放形无羁的形式特征。在表达方式上，尽管在古典的均衡性中吸取了简洁的扩展和分段方式，这“方式”却渐渐地然而也是坚定地违背了自己的原意。这个特征，存在于浪漫主义的发展时期，而绝非在它的开始。早期浪漫主义甚至还（和“狂飚运动”时期相反）显露出明显的形式主义倾向。当我们注意到早期的浪漫主义者曾坚决地反对丢弃形式，反对“裸露野蛮的自然喷涌”的时候（A. W. 石勒格尔——Schlegel 的名言），这就很容易解释了。因为浪漫主义飘忽的幻觉，刚刚开始在古典的基础上升腾，并逐渐地使自己清楚的轮廓，隐没于浓云厚雾之中①。

① 埃德加·伊斯特(Edgan Istel)（“德国浪漫主义音乐的繁荣时期”第二页，莱比锡版1909年）准确地说明了“在日后的实践中所通常要碰到的‘古典主义的和浪漫主义的，对立……。本来，浪漫主义的定义是鲜为人知的，只是当人们在意识中开始领会浪漫主义的时候，才逐渐形成。这个定义，至今仍附着在浪漫主义身上。”

虽然古典艺术情感的个别特征，夸张地出现在浪漫主义之中是一目了然的；然而，全貌已被突破这一点却是无法掩盖的。这里，不仅是由于其它特点的出现，而且，也是由于这种古典主义的个别特征已和其它特点结合起来，超过了某种限度，共同地决定着两者之间的深刻差异。这就使浪漫主义初期的理论同其自身的进一步的发展，产生了显著的矛盾。总之，最早时期的具有浪漫主义气质的理论家们，对所有尖锐的、有时是中肯的自我审视来说，它那真实的、历史——心理的基础，同样是不大清楚的。就象在文艺复兴运动中的情况一样。最早的浪漫主义艺术理论，似乎还想把狂热的爱好，有意识在强行限定在一个和古典艺术相联系的范畴内。实际上，在浪漫主义的内在生命力中，这个范畴从不存在。以最初的紧张冲动为标志的文学中的"狂飙运动"情绪，先是被古典精神的光辉所克服并吸收到自身中去，后来又重新在浪漫主义的一切领域中简洁而诗意地突现出来。来源于"狂飙运动"的某些因素，不可否认地存在着浪漫主义的根基；所以，浪漫主义就又让这种直觉的感受，在一切领域中更自由地向理智的、严格的形式倾向冲击。在音乐里，存在着基本类似的，从古典的形式概念中逐步引起变革的现象。

因此，正是在1800这个转折的年代，一个运动从古典主义中走出，跨入了新的世纪。这个运动，首先是由主要在文学上和美学上进行指导的团体（耶那1799年）宣告的。然而，它远远地超出了这个狭小天地而作为一种新的艺术家的意志表达，在整个中欧文化中、尤其在不同的、风格各异的艺术形式中清晰显现。同样，在音乐中，它也强烈地膨胀着，在种种浪潮的撞击中喷涌而出。直到一百多年后的今天，也还远未过时，或许还从未达到过它的顶点。尽管它一再被其它各种艺术的、精

神的潮流干扰过，但浪漫主义在它的历史中，仍总是清晰地显示出两条发展路线。一条是大胆地献身于幻想，沉醉于无限之中；另一条是比较文静的，多半是在熟悉的事物中，在较小的形式中寻求安慰。有时甚至还躲到小型的情景画的格言式的美感中，连富于性格的乐曲，也都一律显露出回顾古典主义的倾向，这后一种倾向，总的说来更多地属于无标题的乐曲，同时在乐剧的领域里也占据着歌曲和器乐部分。这种倾向，把精神的寄托和诗意的内容结为一体，把独创的、卓越的形式，移入无限的、外向追求的浪漫主义的发展中去。这种划分，同样也出现在浪漫主义的精神之中；如果这种精神，从一种渴望被驱向扩展，并从它的开端就追求所有艺术门类的结合和最密切的交融的话，那么，它的表达意志同样也能在这种情况之下，获得强有力的发展。音乐正是通过和诗歌的互相影响，而往往产生出新颖、壮硕的成果的。这就说明，为什么浪漫主义艺术特征最全面的显露，是从乐剧开始的。

当人们想到浪漫主义精神特质所具有的心理的基本特征时，人们也就理解了在同一种艺术思潮内部，所有对立发展的同时性了。浪漫主义的精神特质，立足于摆脱古典主义精神桎梏的过程之中，因此必定包含着逆向追求的力量。在这些力量中，分离是作为一种内部的对立斗争过程而存在的。一方面是狂热地、勇敢地、雄心勃勃地无限追求，另一方面则是在挣脱的起步中越发死命地把自己钉在原来的立足点上。这个世纪中叶，所谓音乐中的新浪漫主义曾以伟大的瓦格纳和李斯特为中心，并且在布鲁克纳和胡戈·沃尔夫那里继续发出巨人般的轰鸣。然而它又不得不面对着总是抱有明显敌意的思潮，这种思潮不顾浪漫主义精神特征的显而易见的渗透，而坚持古典主义倾向，心甘情愿地屈服于它的和谐的形式，并颂扬其最卓越的

代表人物布拉姆斯。

浪漫主义自身的矛盾，本来就能唤起内部的对抗；在其他情况下这种对抗就几乎不可能显露在同一个时代的音乐风格中。与浪漫主义相反，例如古典主义，则表明自己是统一的、完整的。除了偶尔为了较古老的技巧原故而回顾一下教堂音乐以外，从未把一种对胜利时代的渴望，在类似的程度上推向创作倾向的分裂。于是，人们感到有某种现实感①。

然而，浪漫主义的保守和探索新领域的两种倾向，除了它们各自的卓越艺术家的创作以外，都陷入了同样的、典型的形式衰落之中。这就明显地看出，在浪漫主义的两个最主要的基本特征中，都存在着严重的病兆：一方面是加剧了主观主义；另一方面，是努力把黑暗的、下意识的、自我映射的心理力量拉入光明的意识中。如果说，浪漫主义的倒退，蜕变为在其内部倾向于一种被歪曲为多愁善感的、渴求表现的主观主义的话；那么，花花哨哨、涂脂抹粉的艺术，会立即摆出纠缠不休的姿态，廉价地迎着惬意的、节日般的浪漫主义狂热起来。这种狂热，使浪漫主义翱翔着的魅力，听凭浅薄的资产阶级的摆布；那飘忽着的微醉的幸福感，进一步把浪漫主义驱上街头，

① 即使是浪漫主义者，尽管他们转向了新的艺术理想，对此也毫无争议。而且，就这一点来说，当一种艺术心理的发展曲线达到了极端和顶点，即明显地转向意识的精神力量之时，这也还是正确的。不过，当人们把这种顶峰感和其他一切时期相比，赋予了价值性的特点以后，它又包含了某种谬误。因为这种特点虽仍根深蒂固，但却根本不能持久。它不是艺术的准绳，而是历史的发展决定了风格的变化。绝对的价值性和风格特性毫无关系。一种在别的艺术科学中早已作为不言而喻的认识力，在音乐中却历尽了最艰难的道路：它在这里涉及到的不是技巧，而是表达意志的改变。奇怪的是 浪漫主义的艺术理论在这里没有明确地深入到音乐之中；因而，不管是它给巴赫的启迪，还是对较古老的时代风格的特别暗示，都使它那完全天真的期待，恰恰在教育学的领域中僵化了。在这个领域中它是强大的，然而却并未赢得好的影响。它至今还在延续着。就它对古典主义的简直是肆无忌惮的限制（以及使浪漫主义的后人模仿多于创新）来说，它是负有罪责的。

甚至驱向郊外。这种狂热，用它的余辉反映了文化生活最低劣的形式；庸俗下流的东西，毫不胆怯地在“迎合低级趣味的艺术”中四处泛滥，并以一种似乎在其他艺术潮流中从未见过的傲慢而显示出来。

尽管在刚刚论述过的关系中，似乎显露了极为引人注目的形态，然而，要理解它却不该去追溯浪漫主义的历史，也不应该仅仅专注于它的精神世界，而是反过来，只能从它所广泛涉及的复杂而统一的、心理上的基本过程的背景来认识。浪漫主义艺术的一切现象和特殊表现，都回荡在那色彩斑斓和无拘无束的音响世界之中。就好象是从同一个共鸣中产生的。而且，单单从这一点来说，也可以最终地认识到这个基本过程对音乐造型本身的根深蒂固的影响了。此外，也应特别考虑到和声本身；因为如前所述，浪漫主义思潮对音响艺术的影响，虽然最早、最明显地在诗情盎然的幻想世界中，在歌剧、歌曲和一切声乐作品中显露出来；然而最后除了为歌词谱曲之外，也和赤裸裸的、诗一般的“主题”和基调交织起来。在这之间，更重要的是存在一种来自音乐以外的推动和影响，而且深深地潜入和声本身，象追求异国情调一样地探索民族的素材——这很快成了可以预料的标志——它在音乐中的特性，也同样在探索古老的时代风格中的倒退、沉陷；或是探求梦境中的自然诗情和感性的丧失，探求北日耳曼神话传说中的史前世界的恐惧，探求童话和仙女们的姣好魅力等等。

但浪漫主义艺术感觉的种种情绪的骚动，也直接地渗透于和声本身；一种震动从和声的内部底层中发出，并贯穿于音乐之中。这就是其全部过程，它充实着与其相比较而存在的，从外部侵入音乐的种种影响。这些影响，正是目前要着重研究的主要方面。为了把到目前为止已经知道的观点的内涵进行简短

的、一般的概括，可以认为，这些影响是立足于音乐的全部能量的张力的一种强大增长之中，并借此把音响本身变成了无穷尽的色彩和光，而这种张力的全部内在动能，则直接地融会在独特的浪漫主义的世界感受之中。详尽地论证这个过程是为了说明，所有变革和发展的潮流，是怎样产生于一个统一的基本过程，并由此出发而转化为具体的音乐观念，转化为一切值得注意的个别技术特征的。这就是本书的全部内容和任务。在这里，和声的“特里斯坦”风格如果说被描述为浪漫主义音乐高峰关键性的转折点的话，那就表明从浪漫主义音乐初露端倪之日，就到处酝酿着同样的基本过程了。从广义上说，早在瓦格纳的决定性的发展之前，这个过程就已经开始了。

事物的发展都是从本身开始，也就是说从其内部产生。以和声为核心，使其在音乐的一切形式的扩展和变化中，表现出新的面貌，这就和它们从外部向内部，通过其特性进入无所约束的，幻想的形式中的情况是大体相同的。

浪漫主义在种种现象的背后，到处寻找和领会一切影响力的原始作用。心理学的基本特征，是深深地潜入下意识；浪漫主义的标志，也正是在这里显示出来。音乐自身的本质中，存在着下意识的张力。对这种张力的细致入微的感受，是浪漫主义者们所特有的，并且达到了某种特殊敏感的程度，他们必须强调那种对下意识的细微感受，使之越来越突出，并引导它们在新颖的形式中显现。人们对和声的形式及其活跃的内部过程，直至对“特里斯坦”的罕见而新奇的音响探索越是广泛深入，就越能清楚地认识到，这种和古典和声相背离的倾向是怎样完全被总的艺术感觉和生活感受的变化所控制的。对古典主义音乐家来说，音乐和音响是一致的；他们使这种较早和禁欲主义时代相对立的音响，在质朴的、完全感性的天然光彩中表

现出来；这种风格贯注在线条清楚而悦耳和谐的主调音乐中；并特别在和古典造型艺术协调的环境中，和声上产生了最精确的形式原则，这就是最简单而完整的调性。正象在齐唱、齐奏中，也产生了和谐有力、节奏鲜明而易于理解的音乐那样，建立在两个、四个、八个小节……上的旋律结构，使这种音乐在对称的均衡中得到满足和充实。而在浪漫主义的音乐感觉中，那种音响深处的激动再一次不可扼制地膨胀起来了，这骚动着的力量松动了音响表层，并把它碎裂在颤动不已的不安中。于是，古典和声形式从根基到表层都处于动荡之中，直至完全模糊了。这样，它整个结构的基本特征便遭到破坏，从而为新的音响造型的形成提供了先决条件。形式观念和统一观念的剧烈的变换，使和声与其闪光的色彩结合起来。浪漫主义越过了世界观方面五光十色的分支，而注视着更高的、作为一个有机整体联合起来的统一感和完美形式。恰恰是那种与古典调性的阻滞力量相对抗的张力的推动，才促使古典调性迸裂分解，导致潜能比动能更多地进入形形色色的表象，并形成和古典音乐以前的那种线条似的复调音乐的运动效应截然不同的另一种音乐风格。与此同时，一种被无限的渴望驾驭着的旋律，直到瓦格纳的晚期作品中，才开始从清楚明了的、仔细推敲的结构形式中挣脱出来。所有规律性的、循环着的、和谐运动着的古典旋律，都从这种新的结构形式中排挤出去。那种线性特征，深深陷于飘荡着的渺远的幻想之中。“无休止的旋律”裹夹着感性的力量，这种力量以往曾在严肃强调的人间力量和匀称的美感中寻求过安宁，并在线性的对称结构中，确实赢得了这种安宁。

凡是一般形式都适用的范畴，也同样明显地存在于音乐的总的内在发展过程中：古典主义者处处注视着凝聚性的要素，

并把内部结构引向集中的统一；而浪漫主义则处处寻觅着分化的、扩展的要素，以及酝酿着、萌发着运动膨胀的力量的源泉。意志的倾向也是相反的，古典主义是向着主要的中心点全力进逼；而浪漫主义则是从核心奔流而出，向四面八方泛滥、横溢，涌向不断增长的高潮，从不设定波及的最后边界和终点。如果人们能有远见地理解整个和声的发展过程的话，那也就能进一步探究体现在最终的、有机的生命力中的同样的矛盾了。

要求人们又回到最为深邃的核心，并举例说明那些本身似乎是微不足道的、毫无意义的因素，即个别的奇异音响，这并不是无关紧要的，相反地这倒是其基本特征的有效证明。正如在它那不同的作用和观察方式中早已存在并最先清晰而强烈地表露出来的矛盾意志，构成了音乐的总的内在发展一样，古典主义的感觉，喜爱在音响中寻找内涵稳固的确定性，而浪漫主义却感到音响在轻微颤动，并在渴望中从身向外挤压。古典主义的感觉，要把感性的声音汇聚成为音响；浪漫主义却要使张力和下意识中的不安，从声音中跃出；古典主义在寻求宁静、寻求根基，浪漫主义则在探索追求。因而，古典主义的爱好是突出主音（作为核心来获取），而浪漫主义则强调导音（作为向前推进的过渡因素）。这仅仅是一种表象，但它却把远远超过表象本身的含意，给予了全部的技巧和内在的形式倾向。所有一切都随着浪漫主义的感觉，在张力中激动不已，并拖拽着一切失去光泽的静止的均衡，颤抖着进入古典音乐清澈的音响穹窿里去；凭藉着强大的扩张力量，抓住了和弦、音响特色、调性，并渗透在完整的艺术表现的激情和神采焕发的艺术特征之中。总的气氛是在无形的力波的重压下产生的，这些力波互相叠加、积聚而终致爆发。一切都在振动——因为正如在这里所

再次表明的，音乐的本质原来就不象人的耳朵听到的那样，似乎存在于音调和音响自身之中，而是扎根于心理的能量之中。这些心理能量的显示方式，有理由存在着种种完全不同的风格特色。它们的矛盾，从一开始就表明了各自总的表达意志。每种艺术风格都是一种全人类的创造，它的组成部分、各个器官乃至下溯到具体声音，都作为微观世界而包含着总体。

无疑，这种矛盾特征已涉及到完全成熟的风格发展，这也是最为引人之处。在浪漫主义从古典主义奋力解脱出来的过程中，通过对变化本身的过渡和造型力的观察，从而可以看到艺术的科学。

的确，对于一个单音来说，在具有了导音倾向的同时，另一方面还会引起音响强度的增加和色彩浓度的深化。它们的种种内在关系，还将要多次地详述，正如将要同样详细论述在不同的发展途径里的那种双重现象的作用一样。因此，从单音到总的和声，以至整个浪漫主义的音乐，都显示出能量作用和音响感性作用这对立的两极的同时扩展。并且，从远远地被驱散开来的两极之间强有力的躁动不安的震颤中，产生了整个音响气氛真正的激昂和特殊的张力，凭藉着这种张力，浪漫主义音乐在能量作用和音响感性作用之间，在色调和情调的广阔发展领域里动荡。

这是与和声完全相同的一种基本过程，它在浪漫主义感觉的发展中，从始至终受其影响。一切情绪最奇特地交错表露的可能性，激烈的色彩变幻的可能性，一切大小矛盾分别存在或同时结合在一起的可能性，都以同样的方式，把感情和世界观渗透在细节和各个综合体中。浪漫主义的表达意志，把光明与黑暗、真实与虚构、舒畅与压抑、痛苦与欢乐、愚弄与崇敬、色情与禁欲、以及单独一瞥与整体观察联结在一起（因此，在形

式中经常出现分裂之间的斗争，甚至最小的原意和新的、被扯得很远的概括之间的斗争）。鉴于浪漫主义的心理学中，已经在内在的性格核心，和它所辐射的虚假的体验之间，出现了分裂这一基本相同的特征，因此，没有艺术修养的愚昧，就和有高度艺术修养的意识，甚至卖弄才智，一起出现了；某种性格，可能是伟大的，但也可能是十分卑劣庸俗的；可能是自私自利的，但也可能是心胸开阔的；也可能把野蛮粗暴和多愁善感结合在一起。如果没有矛盾存在，这一切都不可能。种种似是而非的性格，处处突然显现。因为，浪漫主义利用张力作用，把各种意识推向它的反意识[1]，整个世界观都处于极端相反的发展中。

尽管如此，这种引人注目的性格，却并非总是在处处尖锐对立的体验中变化无常地往返摆动，而是——在音乐中如同在整个浪漫主义世界中一样——由于它们的内在的张力，创造出了高度激昂的情调和富有活力的氛围。为了加剧两极间的对立，双方都尽其所能地全力以赴；而当所有这些对立发展得愈严重时，也就愈强烈地要求返回到统一。因此，一切都是从一种强大的渴望中膨胀起来的；也可以说是在一种压抑气氛中膨胀起来的；这种压抑气氛是朝着它那被破坏的平衡蜂拥而来的。其他时代生活感受的基调，多半是要不转向光明，要不就潜入黑暗，其艺术风格的发展曲线，是通过各式各样的过渡而展现，随着时间和人物的更迭而改变的。但浪漫主义（和个别艺术家的精神一样）既不寻求这一面，也不寻求另一面以其为固定的或是通常被控制的领域；而是搜寻生命的冲动和世界范

---

① 浪漫主义的嘲讽同样说明，创造性的肯定精神，在它的反面又变成了自我剖析的否定精神。

围的刺激。为此，浪漫主义唯有在幻想的对立两极中寻求支点。当然，这也不能把它理解为似乎在某个浪漫主义和艺术作品中，两极的中间地带被一笔抹掉了。倘若如此，这个艺术作品的本质就应当是无所不包；但即使是大型的艺术创作，比如音乐中的歌剧，也不能证明这一点。因为，本质的东西存在于别的地方，存在于各种体验过的单独的世界景象和种种情绪所引起的激动之中。这意味着，那种"内在张力"，是巨大的、满弦欲发的扩展力的产物。无论何处感觉到微微颤动着的不安，一旦被纳入了某种独立的、固定了的情绪，特别是进入到那种琐细的、对浪漫主义者说来常常颇为喜爱的艺术形式的问题之中时，这种艺术形式就在一种紧迫感中显现出来，这种紧迫感恰恰是产生于永不止息的渴求，并向另一种世界情绪扩展，从而变得可以解释了。当然，这种意向却并未成为现实，而是在自身内部瑟瑟发抖。这也是一种来自其对立面的强化了的反作用力，它在浪漫主义中唤起了对一切情绪的形而上学的体验功能，同时也造就了一种艺术方法，这两者必定会首先使人察觉到平衡的古典感觉是有点弊病了。

然而，所有那些处于外在的两极对抗之间的内在表情，其基本标志不但常常存在于音乐的情调中，而且也存在于它们的表现形式里，借助于最典型的和声技术，以求　穿于作品之中。在这里，如同已经提到过的那种从单音开始的情形一样，它那所有逐一发展的特性，就象一个重要的主导动机，交织在不断变化的造型中。

浪漫主义和声在其发展中，曾以"特里斯坦"为中心，把自己约束在一个狭窄的、最短视的圈圈里。当人们从最普通的心理前提中，从精神思维统一的基本路线中，开始明确地认识到"综合艺术"本身的思想时，才感到在"综合艺术"里发生

着音响风格最剧烈的变化。在此之前，从未在音乐史中，也从未在技巧上，有过如此重要的、举足轻重的、起推动作用的彻底变革。一个时代音乐的真正进步，在类似的程度上都是从歌剧开始的，并不象十七世纪初歌剧初步形成时期那样；相反，在十八世纪末，大多数还要更早些，歌剧却偏于粗糙了，带来的只是技巧的余辉。这种技巧，是在教堂音乐和器乐中完善起来的。然而，尽管这时音乐从中找到了最有力的、源出于内部的精华，但值得注意的却是，“综合艺术”的浪漫主义思潮，不只使音乐艺术在地位的重要性上影响着其它艺术，而且也影响着自身。同样，当浪漫主义的每种个别的艺术，在向无限扩展的渴望中，追求艺术在宇宙一致性中伸展时，音乐也就越过它的自己的、狭窄的边界发展起来。

因为，“综合艺术”的观念，早在瓦格纳以前就全神贯注于精神探索了。它不是基于感情表现的文学、音乐、绘画和雕塑在乐剧形式中的简单的汇聚，而是根植于对一切艺术本原的综合领会之中。在综合艺术里，它的展开不在量的多少，也不在于形式上的联合，而是天然一致。归根结底，其艺术创作的内在的、深刻的根源，是一种表达意志的作用。这种表达意志，不是音乐、不是文学、不是绘画，也不是造型艺术，更不是某种概念，而是一种情绪似的感觉所拥有的深沉而广泛的统一；当它在进入每种艺术各自的表达语气时，才分散开来，从最深沉的源泉向着意识的光明发展。在一种梦境般的综合体验中，那种单一的艺术还处在束缚着的原始动力之下；而综合艺术却从这种张力中喷涌而出，它作为一种遥远的、可以引起广泛联想的基本情绪而进入感受之中。与此同时，一种视觉、听觉和意志，变成了无限的表达运动。

在这个下意识的领域中，艺术家的造型意志，具有最真实

的、最有创造力的、同时也是最直观的力量。这时，“情绪”这个词，已作为艺术语言来表达了。这个词是从一种特殊的、也就是说，是从音乐艺术的观念中借用来的，是为了使它和其它所有艺术相比，作为一种最深刻的、不确定的感觉标志，深植于自身的基础之中。同时，这还表示，它是音响艺术，它有最纯净、最深刻的原始渊源。因为，它不像其它艺术需要借助于概念的形象表达来求得解决。由此也可看出，它最直接地提供了下意识的内涵。因此，它被浪漫主义者称为是真正的艺术，它要把一切都融汇于音乐的艺术感受之中①。在浪漫主义者看来，文学和概念之间似乎难以建立联系，于是就试图把一种下意识的、音乐的要素纳入语言，使这种联系变得朦胧模糊。如果说绘画和雕塑是面对着最明澈的视觉感官，那么，人们在音乐中所感觉到的便是一种比较神秘的、非物质的精神外化，艺术在它的表达方式上要追求与外部世界在想象中可能存在的距离，甚至追求其对立面的表现。

于是，种种具有新的表现形式的艺术，就在深藏着创造力与思考力的下意识基础之上涌现出来。每一种单一的艺术，不仅保持着与其它艺术联合创新的渴望，保持着越出各自的边界向无限外溢的特性，而且保持着一种奇特的，貌似陌生而实际上是属于同一族类的其他艺术要素的潜移默化。这些要素，不是就其相似性而是就同一性而言，是一种神秘的、强烈的感

① E·T·A·霍夫曼(Hoffmann《Kneislleiana》I，321)．“这不是空洞的形象，不是寓言，如果某位音乐家宣称，色彩、气味和光，都可作为音响而显现出来；并且，他还能在它们的交织中，观赏到一场绝妙的音乐会的话，那么，这就象一位物理学家风趣而有见地的表达那样：听觉是一种内心视觉。而对音乐家来说，视觉是种内心听觉。即成为一种最深刻的音乐意识。音乐伴随着音乐家的心灵一起有规律地振颤着，从音乐家的观察力所俘获的一切事物中发出鸣响。”

觉；这种同一性存在于艺术的本源之中，而感觉却像是一种隐秘的、然而又十分强烈的色彩，无所不至地在浪漫主义的一切艺术里流动。人们在谈及音乐的“情绪”时，一般都要谈到它那诗一般的不确定性；谈到文学的情绪，则说它涌入了音乐和幻想的形象；言及绘画，又说它真诚地融溶在音乐之中，并且沉浸在梦幻般的诗情里；谈及舞蹈和造型艺术，则免不了要说它好似文学，音乐和造型美的统一。种种艺术彼此的界限和范围，正如它们的艺术根源一样，都是虚幻的。浪漫主义的心灵领悟了它们那丰富的、不确定的内涵。

相反的情况是无关紧要的，不论在历史上的任何地方是否存在过某种“综合艺术”，也不论这种看法对诸如希腊悲剧这样的形式是否合适，瓦格纳用他那神采焕发的赞赏和激情把这个问题予以解决了。因为，艺术的宇宙一致从来就不是艺术的起源，情况是始终如此的；艺术发源于那永远是生机勃勃的心灵的怀抱，处于它那内心的萌动之下，是艺术家的创造把它推上了合乎理智的意识领域，并借此把它的表现形式拨向确定的感性范围，投向了各别的艺术形式之中。从它们的起源上，就决定了它们注定要再度结合的。就连瓦格纳也不是艺术的终点，他本质上是一位综合艺术的大师。这样，也显示出他全面的、天才的奇迹，不只是在广度上，首先是在强度上，是一种不寻常的、致力于心理体验的天赋力量的非凡现象。对于这种现象来说，从丰富的本源中分离出来的个别艺术，只能算作浮浅的艺术表现，归根结底，综合艺术就是艺术本身，它在各个世纪和各种风格的作品中，在它们的源泉和根基中存在着。然而，并不是每一种艺术都是有意识地这样做的；相反地是，浪漫主义的本质，是力求以强调的方式把自己的特征再次强烈地、并且更加坚定地予以实现出来，这样，它就在宇宙中大踏

步地走向下意识的深处。因此，在乐剧中，个别艺术的结合，仍然仅仅是它们原始意志一致性的附带的作用的反映而已；而瓦格纳有关“综合艺术”的内容丰富的理论，却需要从一种心理上的感觉来加以阐明。

浪漫主义喜好界线模糊的状态，它有如无形的雾霭，缭绕着每种个别的艺术，浪漫主义音乐在这点上尤为特殊，它迎着艺术本源的一致性再次跃升并轰鸣起来。而且，在这种一致中，处处残存着互相交融的余热。所以，来自综合艺术观念的影响，一直深入到和声与整个表达意志以及特征中去。并且往往作为一种有些异常的外来影响，贯穿于素材和构思之中。明亮的色彩及其效果，造成了错综迷离的感觉，悄悄地溜进了音响和音乐的感性印象里，紧紧地抓住赤裸裸的音响浓度，真切地在和弦的音响融合中，以色彩斑斓的炫目光辉，异常强烈地呈现出来。所有这些音乐现象在很大程度上都是内在的①。但它们不曾在任何地方变成像浪漫主义这样的力量，同样，也不曾在任何地方被这样有意识地取其效果而用之。浪漫主义的全部和声，在姊妹艺术的色彩想象中闪光；这种色彩想象，把和声从综合艺术印象群体的深处拖拽出来，使音响艺术从中得以解脱。然而，这种外来的表达因素的渗透还要更加深入，直至进入到所有的音响象征领域之中。对浪漫主义来说，这种象征力就是色彩，画意和诗情的潜在的结合揭示出来。甚至还

① 就象多次论述所曾表明的，音乐本身的作用，完全不是被渗入的色彩印象所抵消，而是产生了这样一种现象，它甚至越过了艺术感觉的心理而射入听觉的心理之中（“即音响和色彩的感官联想”）：音响不只是发出声音，它似乎在闪耀和衰灭，似乎呈现出五光十色的色彩，并在明亮和暗淡间变幻；当人们谈论音乐的“感性”表现时，这就意味着它是一种和音乐的“感性”表达有关连的感性的总和。

因此在形式上互相影响，从每种个别艺术的立场来说，好似一种溶解。此外，在强调色彩的刻意追求中，接踵而来的是把向着新的可能性前进的配器艺术与和声风格结合起来；这种配器艺术，又从自身这一方面，使上述印象特殊强烈地活动在音响的魅力之中。

在瓦格纳以前，浪漫主义歌剧当然已经是受其他艺术影响的领域了。首先是文学和音乐直接相关并同时产生。在这种形式中，音乐步入了一个特殊的创作领域，这个领域在其全貌上清楚明确地形成了浪漫主义特征。韦伯·马斯内(Maschner)、史波尔（Spohr）以及同一流派大师们的歌剧，是为完整的 主题及种种情绪服务的。比如，舒曼的戏剧性尝试、门德尔松的序曲以及舞台艺术之外的，柏辽兹的标题交响诗和其他先驱者们的作品。瓦格纳的和声并不是孤立地越过这些先驱者们的实践而前进的。由此可知，音乐本身也在各种时代思潮的有力掌握之中，是它们赋于了音乐以新的形式。从瓦格纳《飘泊的荷兰人》（首演于1843年）开始，音乐和所有的技法部分，都很快地、决定性地转向了乐剧。于是，体现了瓦格纳个性特征的和声风格，也随着时代很快地赢得了异乎寻常的影响；而对新浪漫主义学派来说，这种影响尤为强烈。他创作上的重大转折，是在完成了《罗恩格林》（1847年）之后，以六年的创作间歇为其标志的。其间，他积累了十分重要的美学依据。这对和声来说，当然不会是没有影响的。在《尼伯龙的指环》中，从“莱茵的黄金”（1853年）开始，整个音乐风格的变化，就已经由表及里地显示出意义深远的决裂了。

然而，在和声方面，导致瓦格纳中断《尼伯龙的指环》而创作《特里斯坦和依索尔德》的音乐，才是不寻常的事件。它在整体的意义上具有转折的含义。这就是说，它不仅是高峰，

而且是整个浪漫主义时代艺术发展过程中独创性追求的概括。同时，它又是增长着的力量，新的更宽广的造型从中产生。尽管它的基本手段，没有一个是出人意料的，而且有些最特殊的、大胆的尝试还突然地退回到已有的习惯上，甚至远远地倒退到瓦格纳之前；然而，这里产生的却是一种处于发展中的、如此强有力的、十分重要的冲击，以致使浪漫主义兴盛时期的特征，展示出一种新的、一目了然的姿态.首先是通过对各个别特性的观察而获得密切联系着最先映入心灵的事物形象，而且愈来愈清晰明确地在其预定的对立关系中达到丰满。就是这种互相对应的力量，以如此完整的形式构成了一种越来越使人感到神奇的艺术风格。于是，一个时代便成为现实。自从这个作品出现以后，人们就有权谈论和声中的“特里斯坦”风格，而且，它作为以后音响艺术整体的基本类型，有什么样的意义，也是人所共知的。那些同时代的内行们，就象面对大自然威力的爆发一样，目瞪口呆地站在那里，感到空气和大地都在爆发中战栗。当然，这样的爆发也使人感到整个事件的不同凡响。这种力量是“特里斯坦”和声风格所特有的，而且始终享其独尊的地位。这在和声史上是极其罕见的。就其巨大的影响和作用而论，只有少数个别天才人物的创作活动才能和它相提并论。也就是说，只有像海茵利希·许茨（Heinrich Schütz）的作品，或是巴赫的“十二平均律钢琴曲集”和“B小调弥撒曲”，才能和它等量齐观。

由于这样的转折恰恰是发生在“特里斯坦”之中，这就说明，它不只是一个单纯的音乐现象。如果认为像瓦格纳这样一个广博、卓绝而不寻常的精神现象，仅仅是浪漫主义流派的产物，似乎也是不够准确的。然而，这又是不可忽视的。因为，就此而言，“特里斯坦”也反映了来自文学领域里的精神危

机。也就是说，它已完全排除了那种荒诞无稽的幻想，这一点，作者已经在《尼伯龙的指环》中使早期浪漫主义所向往的、最大胆的、幻想世界的轻率嬉戏得以克服。对于一切来自远方的、使浪漫主义感到心神不安的深渊，他都是毫不妥协地、坚定地给予排斥。整个作品不像任何其他作品那样，完全沉溺在下意识的魔力中，这已经不再是年轻的浪漫主义心灵，因不敢面对大大小小的最可怖事物而逃遁栖身之处，也不是驱向高深的梦寐以求的远方。这里再没有来自传说和童话中的神仙、侏儒、巨人、动物和史前世界的相互混杂，而是在灵魂深处有规律地铺开的、较为沉寂的黑暗；这个灵魂在命运的支配和死亡幽灵的压力下看着世界。从这种黑暗中向外观察，《特里斯坦和依索尔德》的情节是纯属胡编乱造，在幕布首次拉开以前，他们就已经濒临死亡了，并且是迎着"黑暗的世界"走向死亡的。从乐剧，广而言之从整个浪漫主义最强烈的低音里，从上升着的并且提高到悲剧的渴望里，乐剧在混乱的不安中波涛起伏。这种不安，处于野蛮的生活意志和绝望的怀念之间，并潜藏着死亡。而且，这是在诗意的装饰中表现出来的。这样，就在它那最后的基本特征里，形成了完全脱离古典主义的浪漫主义世界观。白昼和现实，都只不过是欺骗，是高度的否定。这种否定，使浪漫主义世界观的光束，刺眼地、毁灭地映入濒临死亡的国土中，闪闪发光。从进入下意识的强烈的深化中，乐剧艺术自身汲入了新的血液；它绝不是孤零零地转入戏剧表演艺术，而是完全从情绪和命运里经历过来的。这就使问题较为单纯，较为抽象地完全突现出来。因此，几乎所有的外部情节都要安排在史前时期，到处都是心灵净化的精神深化。

此外，为了领会其和声所爆发出来的全部力量，人们不能忽视，这个作品的极其强烈的乐思，也是在从瓦格纳个性的发

展过程中一个最大的危机里产生出来的。这个时代使他面临着一切深渊，“特里斯坦”对瓦格纳来说，意味着对生活最强烈的回避。他是完全被迫地沉陷于他的那个世界的。当他失去了玛蒂尔德·韦森东克（Mathilde Wesendonck），而且当时的环境在威胁着他，使他的生活意志产生动摇，他有如被驱上歧途。他想从悲剧中寻求出路，这个悲剧中似乎有一种非凡的心理能量，从中孕育出一个深沉的音乐世界，一种崭新的音响艺术。由此，也就部分地说明了在整个音乐和它的和声中那犹如火山喷发的东西了。从它那支离破碎的音响中，处处可以听到他内心的矛盾和悲痛；“一切都在大喊大叫！”这是他本人后来对这个作品发表的意见，音乐是从他那里挣逃出来的①。在《尼伯龙的指环》中，是一个描绘得华光闪闪的幻想美景，在世界的光明和色彩中跃动着；然而，在这里却对深重的晦暗让步了，晦暗从内部澎溢而出并贯穿了整个作品；他刚刚在《齐格弗里德》的第三幕之前歌颂了太阳，却又突然地把他的创作活动转向了《尼伯龙的指环》，这无疑首先是为了转向“特里斯坦”的缘故。单单是这个作品的迅速完成，就已经显示了一些爆发性的因素了。

音乐跟作品的其他基础的紧密的、不可分割的联系，制约着对和声的认识，通常也制约着对文学的理解；除此之外，再也难于找到一种解答上述问题的线索。作为一种观察的目的，

---

① “一切都在大喊大叫！”这在“维纳斯山”中，在“特里斯坦”中，都是一样的，在那里，它沉醉于妩媚；在这里，则是迷恋于死亡——到处都在大声呼嚎，大声悲叹！而这种强烈的手段，和柏辽兹的“安息日的酒家”相比，无疑是有所不同的！（瓦格纳的名言，参照格拉塞纳普所著《理查德·瓦格纳的一生》第六，第374页。）

首先不应当是凝神于个别技术问题的探讨，而是应该越出这个范畴，把思想集中于作品的内部联系。首先循着主线和全面的、最终的观点，在广阔的范围中探索是绝对必要的。这样，就能在下一步翻回身来，从作为历史转折点的“特里斯坦”入手，它的和声及其内部发展的个性，都将一一展现出来。

王元方译，何善昭，何江宾校

《浪漫主义和声及其在瓦格纳‹特里斯坦›中的危机》

(Romantische Halmonik and ihre Klisein Wagnels "Tlistan")

Ernst Kurth（恩斯特，库尔特）著

（根据1923年马克斯·黑塞斯出版公司版，柏林.）

音 乐 现 象（《音乐诗学》第一章 1942）

〔俄国〕 伊戈尔·斯特拉文斯基

伊戈尔·斯特拉文斯基 （Igor Feodorovich Straninsky, 1882—1971），美籍俄罗斯作曲家，彼得堡皇家歌剧院男低音歌唱家之子，1907年师从里姆斯基-科萨科夫学作曲。第二年演出了他的第一交响乐。1909年与“艺术世界”集团领袖之一佳吉列夫签订合同，为他筹办的巴黎“俄罗斯演出季”创作了芭蕾舞剧《火鸟》（1910）、《彼得鲁什卡》（1911）、《春之祭》（1913），赢得了世界声誉。斯特拉文斯基的美学观点的形成深受佳吉列夫的影响。从1914年起移居国外，先在瑞士，1920年移居法国，1940年移居美国，1945年入美国籍。

斯特拉文斯基结识了许多杰出的文艺界的活动家、美学家和哲学家，在他们的影响下，他的美学思想相当庞杂，表现在创作上，则为风格多变。他先后经历了“俄罗斯时期”、“新古典主

义时期”和“序列技法时期”。他推崇音乐中的“诀窍”。他主要注重艺术的形式因素是符合他的总的美学观点的。这既反映在他的创作中，也反映在他的音乐论著中。他作为一个容易冲动的艺术家发表的言论常常是很主观的判断，虽然也不乏独创的见解，然而作为一个理论家则有对问题的复杂性估计不足之嫌。

他的美学观点在他的《我的生涯纪事》、《对话》和《音乐诗学》中都有所涉及。

我举一个最普通的例子：当我们听到树林中微风簌簌，小溪里流水潺潺、小鸟啁啾歌唱时，感到心旷神怡。这些都使我们愉快、高兴，感到乐趣。我们甚至会说：“多么好听的音乐啊！”这当然只是比喻。但比喻不是论断。这些音响因素使我们想到音乐，但它们还不是音乐。如果我们对这些音响感到高兴，从而以为对它们有这种感触就足以成为对音乐内行、差不多成为能够创作音乐的人，那只能说是自己欺骗自己。它们是音乐的保证。音乐需要人对它们的掌握。人当然对自然界的许多声音都有感受，但他另外还感到需要把这些东西整出条理来，并且他天生地有这样做的特别才能。一切我认为不是音乐的东西在他手中都会变成音乐。由此我断定：音响因素只是经过组织起来才构成音乐，而组织起来首先需要人的意识活动。

这样，我们看出了自然界的原始音响的存在，这些音乐的素材本身就是使人愉快的，它们悦耳，并且给我们提供的乐趣可能是很充分的。但是比这消极的享乐更进一步，我们就会发现，音乐使我们积极参与精神活动，去整理、赋予生气、去创造。我们发现一切创造都是由于有一种有别于对物质享受的欲望的欲望。结果是对大自然的赠予增添一种人工技巧的益处

——这就是艺术的一般意义。

因为艺术并不由于鸟儿的歌唱从天而降。但无庸置疑的是：适当地处理最简单的转调就已经是艺术了。

艺术，按本义来说，是根据通过训练或创新得到的某些方法创作作品的一种方式。方法是保证我们的操作正确的可靠的和决定性的途径。

有一种历史观点，认为正像看一切物体都服从于透视的规律一样，只有比较近的事物才看得清楚。距离我们远了，我们就看不清楚，只能模糊地看到对象，它丧失了生机和启发的意义。有千层障碍把我们同祖先的财富隔开，使我们看到的只是他们的遗迹。何况我们的理解与其说是凭知识不如说是凭直觉呢。

因此要理解最初的音乐现象不需要研究原始的仪式、咒语的语式或识破古代魔法的秘密。在这种情况下，求助于历史（甚至史前史），这难道不是由于要理解不能理解的东西而超出了目标的范围吗？怎么能够解释我们从来没有见过的东西呢？如果在这个领域只凭理智判断，由于没有本能的引导，就会立刻误入歧途。因为本能是不会犯错误的，如果它让我们犯了错误，那它也就不再是本能了。不管怎样，在这个问题上，一个生动的虚幻的想象要比死板的事实更有价值。

有一次，法国喜剧院正在排练出中世纪的戏，著名悲剧演员穆奈-絮利按照创作者的指示，表演吻古本圣经宣誓。为了排练，人们用一本电话号簿代替圣经。“剧本上规定的是一本古版圣经”，穆奈-絮利咆哮道，“把古版圣经给我拿来！”喜剧院院长朱尔·克拉雷蒂急忙去他的藏书室把一部新旧约合订的豪华古版圣经取来，得意洋洋地交给演员。“敬爱的教长，您要的拿来了，”克拉雷蒂道，“是十五世纪的版本……”。“十五世纪！”穆奈-絮利道，“但这在剧中的十五世纪也是新

版啊……”

穆奈-絮利的话也许有道理，但是他太拘泥于考证了。

往事逃避我们捕捉。它留给我们的事物是零散的。我们难以找到把它们结合在一起的联系。我们的想象力往往利用先入的理论填补空白。例如，一位唯物主义者就求助于达尔文的理论，在动物的进化中把猴子放在人的前面。

因此考古学不向我们提供确实可靠的考证，而是提出一些模糊的假设。于是在这些假设的隐蔽下，某些艺术家满足于幻想，把它们不是看作科学的基本知识，而是看作灵感的源泉。这话对于音乐和造型艺术都是适用的。一切时代的画家，包括我们当代的画家，任凭他们的幻想徘徊于时间与空间，都向仿古和异国情调相继或同时献祭。

这种倾向本身既不值得赞扬，也不该受到责备。我只是指出这种想象力的漫游既丝毫没有给我们提供精确的东西，也没有使我们更了解音乐。

在上次课中，谈到古诺，我们单对这样一件事感到惊讶：《浮士德》在七十年以前首次公演时听众竟对它的迷人的旋律喝倒采，对它的新颖无动于衷，充耳不闻。

那么，我们对古代音乐还说什么呢？我们怎能只用推理的理智来评论它呢？因为这里我们缺乏本能的直觉，缺乏研究的基本资料，即对音乐的感性认识。

至于我，我的经验表明：很久以来对任何历史事实，晚近的或遥远的，恐怕最好用作激发创造头脑开动的因素，而不是用来作澄清疑难问题的基本知识。

只有依据直觉才是可靠的，因为凡是不再有用的东西也就不能直接为我们所用。因此以追溯超出某一点的事实作为论据不再使我们苦思冥想音乐本身，这是徒劳无益的。

不要忘了，事实上能够为我们今天所用的音乐，是所有艺术中最年轻的，虽然它的渊源可能和人类的起源一样遥远。当我们的追溯超出十四世纪以后，资料的困难使我们停下来，当我们急于辨认它的时候，由于困难重重，我们只能推测了。

至于我，我不会开始对音乐现象感觉兴趣，除非它是来自一个健全的人。我指的是来自一个具备我们的感觉的、我们的心理官能的、我们一般智力的人。

只有健全的人才能努力对始终引起我们注意的问题进行高深的思辨。

因为音乐现象不是别的，就是思辩的现象。这样说并没有什么可以使你们大惊小怪的。它只是假设音乐创作的基础是事前的探索、首先在抽象的领域中体现某种具体的东西的意志。思辩必须作为目标的因素是乐音和时间。音乐离开这两种因素是不可想象的。

为了讲起来方便，我们先谈谈时间。

造型艺术是在空间中呈现给我们：在我们有时间一点一点地看到它的细部以前先得到一个总体的印象。但音乐是建立在时间连续中的，因此要求记忆力的警觉。所以音乐是一种时间艺术，而绘画是一种空间艺术。音乐首先要想象到是某种时间上的结构，一种时间性的，如果同意我换一个新词的话。

支配乐音进行的规律要求必须有可以计量和恒定的时值：节拍，一种纯物质的因素，通过它形成节奏，后者是一种纯形式的因素。换句话说，节拍是解决我们称作小节的音乐单位分成几等份的问题，而节奏是解决在一个已知的小节中这些等份怎样分成组的问题。例如，一个四拍子的小节中，可以分成两拍子的两组或一拍、两拍、一拍这样三组，等等……

因此，我们可以看到，节拍由于它本身只向我们提供对称

的因素和提供必须要有的能够增加的量，所以是节奏所必须要用的，因为节奏的作用就是把小节内的量分割开，以使音乐的进行井然有序。

当我们在听爵士乐时，如果一位舞蹈家或独奏音乐家坚持强调不规则的重音，但并没有能够使我们的听觉离开打击乐器所敲打的节拍的有规则的击点，这时谁会不感到有一种近似头晕目眩的乐趣呢？

我们对这种印象有什么反应？在节奏和节拍的这种冲突中哪一个给我们的印象更深刻？是萦绕不散的规律性。这些等时的拍子在这里只是独奏家发挥节奏想象力的手段，是它们引起惊讶和创造意外的效果的。我们思考一下，就能体会到，没有真实的或想象的拍子，我们既不能理解这种想象力的意义，也不能享受它的风趣。是节拍的脉动向我们揭示节奏的独出心裁。这里我们是欣赏一种关系。

我觉得这个例子不论是在时间上还是在层次上，都相当清楚地说明了节奏与节拍的关系。

现在我们对这个问题已经了若指掌，那么假如有人要对我们说（经常有这种情况）“加快节奏”，我们该说什么呢？一个头脑清醒的人怎么会犯这样的错误呢？因为加快毕竟只是改变了运动的进行。如果我唱美国国歌速度加快一倍，我改变的只是它的速度，我并没有改变它的节奏，因为时值的关系仍保持原样不变。

我在这个非常简单的问题上不得不停下来花费一点时间，是因为一些无知的人古怪地滥用音乐语汇，实在是贻笑大方。

比较复杂和真正重要的是音乐的时间，音乐的时值的特殊问题。这个问题最近成为我的朋友、俄罗斯哲学家皮埃尔·苏甫琴斯基的颇饶兴趣的研究的对象。他的观点因我的看法是这

样接近，所以把他的论断在这里简单介绍一下，是最好不过了。

在苏甫琴斯基看来，音乐的创造是一种先天的复杂的直觉和能力，这首先是以音乐所特有的时间体验——时值为基础的。但音乐作品给我们提供的时值只是功能的体现。

每个人都知道，时间是按照主体的内心的情绪和给他的意识带来影响的事件的变化方式流逝的。期待、烦恼、焦虑、快乐与痛苦、沉思，所有这些都是在我们的人生岁月流逝中显示出来的多种不同的范畴，其中每一种范畴说明一种特殊的心理过程，一种特殊的时间（tempo）。心理时间的这些变化只有在它们同对真实的时间——本体的时间的最初的感觉（自觉地或不自觉地）联系起来时才能够觉察到。

音乐的时间概念的特点是：这一概念的产生和发展既是超越心理时间诸范畴的，又是与它们共时的。

一切音乐，不是受正常时间的过程的支配，就是摆脱它，建立一种特殊关系，一种时间过程、音乐时值以及音乐籍以表现的物质的和技法的手段之间的对位。

因此，苏甫琴斯基指出有两种音乐：一种是与本体的时间过程平行发展的，附和它，渗透它，使听众的头脑中产生安谧的感觉的，可以说是一种“动中有静”的音乐。另一种是超过或阻碍本体时间过程的音乐。本体时间不符合音响的时值。这种音乐移动了引力中心和重心，建立在不稳定之中，它特别适合于表达作曲者的感情波动。一切以表现意志为主的音乐都属于这第二种音乐。

音乐艺术中的这个时间问题是首要的问题，我认为最好详细谈一谈，因为这将有助于创作的各种类型。

以本体时间为基础的音乐一般是受相似的原则支配的，符合心理时间的音乐通常是用对比来进行的。支配创作过程的这

俩个原则是符合变化和统一的基本概念的。

一切艺术都求助于这个原则。造型艺术中彩色的方法和单色的方法都分别符合变化和统一的原则。至于我，我总觉得一般说来按照相似的原则比按照对比的原则进行创作好。这样音乐就加强了不受变化诱惑的能力。失去的是不可靠的鲜艳多彩，得到的是真正的坚牢扎实。

对比产生立竿见影的效果。相似只有长远的时间才能使我们满意。对比是一种变化因素，但分散注意力。相似来源于倾向统一。变化的需要是完全合情合理的，但不要忘了：单一是存在于多样之先。二者的并存是经常需要的，而且艺术的一切问题，像其它一切事物可能有的问题一样，包括认识和存在的问题在内，在这个问题上啃绕圈子：巴门尼德否定多样的可能性，而赫拉克利特否定存在单一。唯有常识是最明智的，它让我们既肯定多样，也肯定单一。不过，在这种情况下，作曲家最好有等级的价值观，他必须有所抉择。变化只有作为求得相似的手段才有价值。变化是四面八方俯拾皆是。所以我不必担心缺少它，因为我不断地遇到它。对比是到处皆是，需要的只是留心察看。相似却是隐蔽的，重要的在于发现，而且只有经过自己的努力才能发现。如果变化引诱我，我担心我会轻易地就这样做了，然而如果是相似提议要按它的方式，解决起来比较困难，但结果比较扎实可靠，因为更觉得可贵。

我们这里不是在音乐学院，我不想让你们纠缠在音乐教学法上。我也不打算在这里提出一些你们大多数人已经知道的基本概念，而且如果需要的话（我估计你们可能已经记不清了）你们在任何教科书里都可以找到明确的阐述。我也不让你们纠缠在音程、和弦、调式、和声、转调、音区、音色的概念上，这些概念都不是模棱两可的，但是我要在音乐术语的某些问题

上停留一下，这些问题可能引起混乱，而我将像前面我们探讨时间问题时在节拍和节奏方面讲的话一样，消除某些误解。

大家都知道音阶构成音乐艺术的基础。你们也知道音阶是由与自然所提供给我们的系列的自然音顺序不同的和声序列的诸音形成的。

你们同样也知道两个音之间的音高关系称作音程，和弦是至少有三个不同音高的音同时发音的复合音响。

这一切都不成问题，而且我们对这一切都很清楚。但是关于协和音和不协和音的概念会引起有倾向性的解释，需要作出正确的判断。

辞典上解释说：协和音是几个音和谐统一的结合。不协和音是由于加进了一些其它格格不入的音破坏了这种和谐。不得不承认，这些解释都是含糊不清的。不协和音自从在辞典里出现时起就带有某种邪恶的意味。

让我解释一下：用教科书的语言说，不协和音是一种过渡因素，是一种本身不完全、解决到完全协和音才悦耳的复合音或音程。

但是正像视觉把在构图中画家故意草率略去的图形的线条完成了一样，听觉也许同样被用来完成一个和弦，代替实际并不存在的解决。在这种情况下，不协和音是起暗示的作用。

不论是哪一种风格的，在运用不协和音时都表明需要解决。但是我们不必总在静止中找满足。并且一百多年以来，音乐不断推出一种不协和音自我解放的风格的例子。它不再受以前的作用的约束。它已成为自在之物，经常发生不协和音既不准备也不预示任何东西。不协和音因而不再是破坏的因素，同协和音一样，它也是安全的保证。从前的和现在的音乐都大胆地平行连接不协和音，这些不协和音从而失去它们的功能价

值，而我们的听觉很自然地接受了它们的并置。

当然，听众的修养和教育并不同技术的发展步伐一致。不协和音的运用在缺乏训练的听众的耳朵听来，并非没有减轻它们的反应，它引起一种对不协和音与协和音不加区别的迟钝状态。

因此，我们已经超出了古典调性这个词的书本上的涵义的观念。这种事态并不是我们造成的，并且我们发现我们面临着从前的大师难以想象的音乐的新逻辑。这也不是我们的过错。这种新逻辑使我们打开眼界，看到以前想象不到的财富。

已经走到这一步：一样必须服从，它不是新的迷信，但它是巩固我们音乐的纲的永恒的必然性和承认存在某些引力的极。调性只是把音乐引向这些极的一个手段。调性功能完全服从于音极的引力的支配。一切音乐都不外是一系列的冲动向一定的静止点集中。格里高利圣咏是这种情况，巴赫的赋格曲也是这种情况。这既适合勃拉姆斯的音乐，也适合德彪西的音乐。

传统的调性体系只暂时地符合引力的一般规律，因为它没有绝对值。

现在的音乐家很少有人不懂得这个道理。但是还没有定出支配新技术的规则来也是事实。这并不奇怪。今天在学校里教学用的和声学中所定的规则也是在以它为基础写成的作品发表以后长期没有定下来的，而且这些作品的作者并不知道这些规则。同样，我们的和声学论文引证莫扎特和海顿的作品中的例子，但他们根本就没有听说过什么和声学论文。

因此，我们关心的与其说是严格意义上的调性，不如说是什么可以叫作音的极性、什么可以叫作音程、甚至什么可以叫作复合音。音极在某种意义上是音乐的纲。如果没有引力的因素，那音乐形式就不可想象，它是每个音乐结构的组成部分，并且与它的心理学有关。音乐语言的发音揭示了时间与音的作

用之间隐蔽的关系。一切音乐都不过是一系列的激动和平静，并且很容易想象到引力的两极的接近和分离在某种程度上决定音乐的呼吸。

由于我们的引力的极不再处在构成调性体系的封闭的体系的中心，我们就能够不必遵守调性的规定来重新结合音极。因为我们不再相信建立在音乐学家称作C音阶的实体上的大一小调体系的绝对价值。

在给一个乐器（例如钢琴）调音时，要求该乐器所拥有的一切音阶按半音音级的顺序调整。这样的调音促使我们看到：所有这些音都向一个中心集中，这个中心就是这个音域里的a音。至于我，在作曲时是按照一定的音程关系把一定数目的音排成序列。这一做法使我们寻找一个中心，这个中心是在我作曲中运用的这一系列的音所必须向它集中的。因此，如果中心定下来，我就该找一个组合与它结合起来；或者如果已经确定了一个没有定向的组合，我就该决定它必须趋向的中心。这种中心的发现启发了解决办法。因此我对于我的这种音乐地形学的很敏锐的鉴赏力感到满意。

充当激发人的兴趣的音乐结构的基础的过时的体系，在音乐家中间有必须遵守的法则的效力的时间是很短暂的，比平常我们所想象的短得多，统共从十七世纪中叶到十九世纪中叶。当和弦不再仅仅完成一些音的相互作用所分配给它的功能，而是摆脱一切限制，变成不受所有约束的新的实体时，从这时起，这个过程才算完成：调性体系经历了它的整个时代。文艺复兴时期的复调音乐作曲家的作品还没有进入这个体系，而我们已经看到现代的音乐已经不再符合这一体系了。平行九度和弦的进行就足以说明问题了。这里就敞开了被不恰当地冠以“无调性”一词的大门。

这个名词很风行。但这并不说明它的意思很明确。我真想知道使用这个词的人到底是什么意思。否定的前缀"a"是表示对这个词的无所谓的态度，否定而不彻底取消它。这样看来，无调性这个词不大符合使用这个词的人的本意所指。如果这是指我的音乐是无调性的，这等于说我变成对调性听而不闻了。如今我可能还比较长时间遵守调性的严格的程序，即使这样，我也故意打破程序以建立另外的程序。在这种情况下，我不是无调性（atonal），而是反调性（antitonal）。我这并不是在字眼上无理取闹，这是一个弄清我们否定什么和肯定什么的重要问题。

调式、调性、极性都只不过是暂时的手段，是会过时的、甚至会消亡的。中世纪和文艺复兴的大师们对旋律的关心并不比巴赫和莫扎特差，而我的音乐地形学不是只为旋律准备的：给它的地位和在调式或调性体系中的一样。

大家都知道，"旋律"这个名词按它的科学的含义来说，是指复调音乐中的上声部，用以区别于称作"单曲调"（monody）的没有伴奏的曲调。

旋律，希腊文为mélôdia（μελωδια），是成分、诗句的一部分的意思。是指使耳朵听出强调某些重音的抑扬风格的部分。因此旋律是唱出有韵律的（Cadence）诗句——我用cadence这个词是指一般意义的，而不是指音乐的。写旋律的本领是天赋。这就是说它不是我们通过学习就可以发挥出来的。但至少能够通过敏锐的自我批评来培养它。贝多芬的例子就足以使我们相信：在所有的音乐因素中，旋律是最容易为听觉所感受，也是最不容易获得的本领。贝多芬是一个最伟大的音乐创作者，但他一生都为他所缺乏的这种天赋奋斗。于是正像一个盲人在茫茫的黑夜中发展了敏锐的听觉一样，这位令人钦佩

的失聪的人发展他的非凡的才能与他的缺陷所给予他的阻力成了正比。

大家都知道，德国人推崇他们的伟大的四 B。为了我们的需要，我比较小范围地推举两个B作为论据。

贝多芬遗留给世界的财富在一定程度上是因为不甘心音乐天赋不高而奋斗的结果，而另外一位作曲家，（指勃拉姆斯——译者），他的成就从来也比不上波恩的那位大师（指贝多芬——译者），却不断地慷慨地把珍贵的华丽的旋律散布到四面八方，随手拈来，任意分散掉，甚至没有觉得有创作之劳。贝多芬积累音乐的家业好像都是靠勤劳。贝利尼得来旋律全不费功夫，从不患匮乏之苦，好像老天曾经对他说：“我赐给你的恰好是贝多芬所缺乏的东西”。

在学术上的理智主义在严肃音乐迷中间的强大影响下，有一个时期轻视旋律成了时髦。我同广大听众一致，开始认为旋律必须在构成音乐的成份的层次中保持最高的地位。旋律是这些因素中最重要的，这不仅因为它立刻能感受到，还因为它是交响乐中的主要声音，不仅在固有的意义上，而且在比喻的意义上都是如此。

但这并没有理由让旋律使我们忘乎所以地失去均衡感，并且忘记了音乐艺术是几个声音同时向我们说话的。我重新让你们的注意力转向贝多芬，他曾在征服难对付的旋律的顽强斗争中表现出伟大精神。如果旋律是音乐的一切，那我们在确实很少的构成贝多芬的那些旋律的成分中我们能推崇什么呢？

如果说明旋律的特性容易，那么辨别赋予旋律的美丽的特点就不那么容易了。评价本身就是可以评价的。在这个问题上，我们掌握的唯一的标准取决于以完美的鉴赏力为前提的高的修养。这里没有什么东西是绝对的，只有相对是例外，它是

绝对的。

调性体系或极性中心是为了使我们安排有序，明确地说，就是形式，在这个形式中创作的努力获得成果。

在所有音乐形式中，大家认为从发展的观点来看，最丰富的是交响乐。人们通常用这个名称来称呼一种有几个乐章的作品，是用其中一个乐章，即通常放在作品开头的快板乐章的交响的性质，以一概全，这个乐章是名副其实地完成了一种音乐辩证法的要求。这种辩证法的主要部分是在乐章的中间部分——展开部。大家都知道，恰恰是这个交响乐快板，换句话说奏鸣曲快板，决定了构成一切器乐的形式——从器乐独奏的奏鸣曲到各种室内重奏曲（三重奏、四重奏曲等）一直到大型管弦乐队演奏用的大篇幅的作品。但我不想让你们长时间地纠缠在形态学的课题上，这不符合我讲课的目的，我只是顺便点一下这个题目，提醒你们，音乐像所有其它艺术一样，是有形式层次的。

通常把形式区分为器乐形式和声乐形式。器乐因素享有自主权，而声乐因素则没有，它受歌词的约束。在历史的进程中，这两种因素中的每--种都在由它产生的形式中留下了痕迹。其实这种区别只构成人为的范畴。形式产生自材料，而材料愿意吸收别的材料所具有的形式，所以，风格的混合是经常的，使区分十分困难。

像教会这样的大文化中心，在过去是欢迎和普及声乐艺术的。我们今天的合唱协会已经不能胜任这样的工作，仅仅局限于保护和宣扬过去的作品的地点，已经不可能要求它们起同样的作用。因为复调声乐的发展长时期受到阻碍。歌曲越来越受歌词的束缚，最后竟变成一部分填料，正说明它的衰落。既然让歌曲担当的任务是表达语言的含义，那它就已经脱离了音乐

领域，同音乐不再有共同点了。

瓦格纳的创作助长了这一衰落，而且从他以后一直不断地表现出来。瓦格纳在这方面表现出来的力量再明显不过了，他掀起来一个狂飙和突进运动。这个人的精力使我们在他逝世后五十年仍然在忍受乐剧的垃圾和嘈杂声的压力，由此可见打破一个最重要的音乐形式的他该有多大的威力了，因为"综合艺术作品"（Gesammt Kunstwenk）还有诱惑力哪！

这就叫作进步吗？也许。要不然作曲家们就应寻找力量摆脱这份沉重的遗产，听从威尔第的奇妙的命令："复古，这就是进步！"

张洪模 译

〔根据1970年哈佛大学出版社法、英文对照版（斯特拉文斯基的讲稿原文为法文）译出，坎布里奇版。〕

《Poetic of Music》

通过作曲培养听力（《风格与思想》选译，1950）

〔奥地利〕 **阿诺德·勋伯格**

阿诺德·勋伯格（ArnoLd Schonbevg 1874—1951），奥地利作曲家、教育家、作曲技术理论家、指挥家。"新维也纳学派"的首领。主要靠自学成才。他曾师从采姆林斯基学习对位学，对他的影响很大。1895—1899年曾任施托凯劳金属工人合唱团指挥。20年代在柏林和维也纳任教。1933年受纳粹迫害移居美国，从事教学和作曲。勋伯格的早期创作继承了19世纪末德国音乐传统，并力求把后期瓦格纳派与勃拉姆斯派的因素结合起来。后受表现主义思潮的影响进入无调主义时期。在乐曲《色彩》中他运用同一个不协和和音创造了所谓"音色旋律"的第一个范例。在《月迷皮埃罗》中首次采用了"说唱旋律"。他寻求新的音乐结构原则，最后达到十二音技法。第二次世界大战法西斯的屠杀压迫，和人民的奋起英勇反抗使勋伯格摆脱了唯心的有时甚至神秘

的唯心论创作思想，在创作技法上也回到比较传统的形式和调性上来。

勋伯格的创作通过主观世界的角度尖锐地反映了时代的矛盾，表现了他同时代的人所关心的问题。他试图反抗邪恶与暴力、保护伦理和审美的永恒的价值，但由于他的唯心论的立场，他的反抗是抽象的，无力的，只表现了欧洲知识分子对人类前途的忧虑和找不到出路而已。他的美学观点主要表现在他的论著《风格与思想》中。

1

假如有人参观罗马的古建筑或去巴黎卢浮宫欣赏名画，读一部歌德的诗作或爱伦·坡的情节复杂的侦探小说，他的反应会是什么呢？

在罗马他可能凭吊强大的罗马帝国、建筑这些古迹的奴隶和参加公共赛会的公民。在卢浮宫，他可能再一次浮想联翩。一幅宗教画会使他想起《圣经》故事，神话雕塑会使他的思想转向多神教。读歌德的诗篇会使他联想到这伟人的生平。他想到《少年维特的烦恼》，接着会想到玛斯涅的歌剧《维特》，玛斯涅还作了他更喜欢的歌剧《曼侬》。

多么好的想象！

他不压制想象的欲望可能是完全正确的。但是当他读一部侦探小说时，这样的态度是可取的吗？想象或多或少有关的一些问题，尽管它们是有趣的或美妙的，他能全神贯注和记住凶手的既隐蔽又暴露的细节吗？

不去发现是怎样破案的倒不是什么大不了的事。重要的是：如果前面的那些例子没有说到我要讲的话的点子上，那侦探小说的情况就很清楚地说明：一个人如果任凭自己东想西想

其它事物，不管有关还是无关，都不能欣赏一部艺术作品。面对艺术作品，不能浮想联翩，必须努力领会它的内涵。

2　“音乐欣赏”通常给音乐学生提供的不过是一部作品的气氛，音乐所发散的麻醉性对感官起作用，而不包括理智。没有人听通俗音乐会不满足于这样的印象。毫无疑问，有时一个人开始喜欢一首歌曲或一首舞曲，那是当他开始唱或用口哨吹它的时候，换句话说，是当他能够记住它的时候。如果把这个尺度应用到严肃音乐上，那就清楚了：除非能把它记住，否则他喜欢的只不过是它的气氛。

记住是走向领会的第一步。要明白象“这个桌子是圆的”这样一个简单的句子，就要记住“桌子”。忘掉桌子，剩下的就只有句子的气氛了。史实、作者和演奏者的传记、他们的生活轶事、哀婉动人的、滑稽幽默的、有趣的或有教育意义的，对于在其它方面对音乐的作用充耳不闻的人来说，可能有些价值。但所有这些都不能帮助任何人全神贯注和记住内容。

当然，培养音乐听觉的最好的办法是尽可能多接触严肃音乐。如果人们比今天更多地读谱、表演或即使是多听音乐，音乐文化的发展就会快得多。对严肃音乐的广览博晓是音乐修养的首要条件。但是即使是这样，没有彻底的听音训练还是不够的。

狭义的听音训练，在中学和学院中的练耳课是很有成效的。已经发展了好的方法，但是正象其它音乐学科的教　技术一样，变得太抽象，在某种程度上脱离了原来的目的。受过训练的耳朵是宝贵的，但不是把耳朵只训练成听觉的入口，而应该是音乐智能的入口。练耳课像和声、对位和其它作曲技术理论课一样，它本身不是目的，而只是走向音乐家修养的一步。

常常听到这样的问题：“为什么教那些在学生时代过去以

后再也不作曲的人作曲呢？他们既没有创作能力也没有创作欲望，对他们来说，不得不把某种东西用他们的头脑格格不入的语言表达出来简直是受罪。

回答是：正像差不多可以培养任何人去学制图、绘画、写文章、讲演一样，一定也能够使中下才能的人以感性的方式运用作曲手法的。不得不听他们的音乐作品的前景使对这种可能性好像不抱多大希望，并且作曲技术理论教学的目的的确不是多产生一些无用的作曲家，然而每一个好的音乐家都应当受这样的训练 不懂得打球的要领，不知道削球或弧圈球，没有战略战术观念，怎么能享受打球的乐趣呢？然而还是有一些音乐表演者，连结构骨架都不知道，更不用说乐曲的微妙了！

懂得要领，也就是完全懂得怎样打球，是要有一个彻底准备阶段的。和声、对位和曲式不需要像美学或历史的那些分科那样去教。举几个例子就可以说明这种训练怎样能够用来达到更好的目的。

如果一个学和声学的学生不仅写和声练习，而且以后还把它们奏出来，那他的听觉将会了解许多实际情况，他将会理解和弦的原位和转位，以及它们之间在结构分量上的不同，所以当他听到四六和弦上的一个传统延长音时，就不会鼓掌，他知道这不可能是乐曲的结束。甚至一个有绝对音高听觉的人，如果他对调性的结构功能一无所知的话，也会把一首交响乐的第一部分的结束当作乐章的结束。有时阻碍终止式，也被这样误解，

仅仅和声的知识还不足以纠正这样的错误。需要进一步学习加强这方面的知识，并把它牢牢地固着在本能上。即使没有绝对音高听觉的人也能学会辨认出转调的段落来，如果这样的段落对外行不起作用，那作曲家还写它干吗？受过充分训练的和声学生至少还掌握一些各种离心作用的和声的效果，

学习对位法是为了培养听一个以上声部的能力。一个听众在一首赋格曲中只听到了主题的反复，他可能嫌它单调。但是如果他还听出了常常是第二和第三主题的伴奏声部，他就会更深入地懂得对位乐曲的真正性质。甚至在主调音乐的作品中，也有应该听出比主要声部更多声部的情况。莫扎特和勃拉姆斯的音乐中的许多扩展就是通过和声与旋律的矛盾进行产生的，这种效果，只听旋律的人会感受不到的。懂得门道的人听莫扎特的弦乐四重奏曲，会听出第二小提琴通过各种富于特色的插入，适应第一小提琴，协助或对立，表现赞成或反对，该感到有多大的乐趣啊！

3　这些例子可能已经给通过学习曲式和配器尽可能得到多少好处提供了线索。

认为“形式的目的就是美”，是很大的误解。八小节并不因为它是八小节就美，十小节也不缺乏美。莫扎特的不对称的美并不比贝多芬的对称的美差。音乐应该给人以享受。无可否认，理解给人以一种最愉快的乐趣。虽然形式的目的不是美，但是形式通过提供理解的可能性产生美。苹果树并不是为了供给我们苹果而生长，但它还是结苹果的。

形式主要是用可理解的方式表达乐思的组织结构。想自我表现的尝试是理解伟大作曲家的方法的有效的途径。一个学生通过体验懂得反复在一段音乐中、在某一种情况下是好的，有益的和必不可少的；而在另一种情况下是糟的、不必要的和单调的，并且他还会认识到在别人的作品中反复的意义。反复，如果不单调的话，是有助于乐思的转达的。任何受过变奏他自己的作品的基本动机的训练的人，差不多都能够倾听一支复杂

的旋律而不会不知不觉地想到不相干的形像。

那是乐曲的组织结构，帮助听众记住乐思，注意跟踪它的展开、它的发展、它的细节和它的结局。如果你学会了规定主题的范围、区别主要乐思和从属乐思，连结清晰流畅，使那些不能不分开表达的段落分明，你就会懂得运用杰作中的这些特征作为记忆的符号。贝多芬的A小调弦乐四重奏作品第132号第四乐章的主题使人惊奇的是用十小节构成，而更使人惊奇的是在它的第十小节达到一个在A小调第七级音上的一个临时终止：G大三和弦上。一个从事音乐工作的人如果没有人教导过他，像这样的主题应该只由八小节构成，并且终止在一、三、五级上的话，决不会看出这种进行是异常的。但是任何一个知道这一点的人都会认出这个主题，不论它在展开部中的什么地方出现。

如果记不住的话，怎么能够听懂变奏曲呢？当一个作曲家称他的乐曲是《根据X的变奏曲》时，显然是希望我们把每一段变奏理解为从他选中的主题派生出来的。勃拉姆斯的变奏曲的海顿的主题有一个A部，是由十小节的乐段构成，并在第五小节上独特地加以细分。在变奏曲中是不难认出这一点的。而且，第三段的不寻常之处在于它用扩展的手法延长了。第一次听时，谁也不能领会勃拉姆斯的变奏技巧的所有精彩妙处：和声与对位的结合、处理那些五小节段落的不规则性的许多方法。也许所有这些对充分的音乐反应来说不是绝对必要的。然而它的确是了解作曲家本人想告诉我们什么的一个很好的途径。

作曲训练听觉辨认应该记住的东西，从而也就有助于对乐思的理解。对规范的独物的背离、不规则性，将是伟大乐思的无人之境中的路标。

现在来谈一谈配器法。我的色彩观与一般人不一样。色彩，象物质世界的明与暗，表现并限制着物体的形状与大小。

有时这些因素起着掩饰的作用。音乐家同样也会希望隐藏某些东西。例如，像一个好的裁缝，他可能希望把几部分缝在一起的线缝掩盖起来。然而一般说来，清彻是音乐中的色彩的首要目的，是每一个真正的艺术家的配器的目标。我不想扫人家的兴，但我不得不说，我发现人们对色彩的嗜好有些过分了。大概配器艺术过于普遍了，产生音响有趣的乐曲的动机只是因为要把一个东西用打字机和钢笔以不同的色彩记下来。

4　显然，总有一小部分音乐学生成不了作曲家的。他们不可能也不应该成为作曲家。也很显然的是：许多经过一些学习，已经掌握一些肤浅的音乐知识的音乐家和作曲家，可能对优秀的艺术家和真正的创造者妄加评论。就教师而言，这里的正确态度就特别重要了。他必须使学生认识到学习作曲不会使他们成为专家或公认的审查人，他唯一的目的只是帮助他们更好地理解音乐，享受到艺术内涵的乐趣。通过作曲培养出来的听力不应该使人有权利羞辱无知和不怎么幸运的世人，而只应该给他得到一种享受——他希望从音乐中得到的乐趣和他实际得到的乐趣相抵的享受。

张洪模　译

（根据1951年威廉与诺盖特公司版，纽约）

《StYle and Idea》

勋伯格与进步（选译，1949）

〔联邦德国〕 **特奥多尔·阿多诺**

特奥多尔·阿多诺（Theodor Weisengrund Adorno1903—1969）。德国哲学家、社会学家、音乐学家、作曲家。曾师从伯格学习作曲，并在维也纳大学学音乐史和音乐理论。1928—1931年任维也纳音乐杂志《开端》主编，1931—1933年在法兰克福大学任副教授。1936年被纳粹驱逐出大学后，移居英国，从1938年起移居美国，1941—1949年任洛杉矶社会科学研究所研究员。1956年回法兰克福大学任教授。在早期论文中就表现出社会批判的倾向，但由于庸俗社会学的论点，情况比较复杂。流亡美国时期思想臻于成熟，形成了自己的美学原则。在作家托马斯·曼写长篇小说《浮士德博士》时，阿多诺充当他的助手和顾问。他的一些论文分析了西欧文化，提出了对音乐艺术发展的看法，评价的眼光犀利，但却得出悲观的结论。在《新音乐的哲学》中，他把勋伯

格和斯特拉文斯基的创作做了对照。他认为，勋伯格的表现主义使音乐的形式瓦解，作曲家不再创作“完整的作品”。他认为，完整、封闭的艺术作品经过整理和安排，已经歪曲了现实。他从这个观点出发，批判斯特拉文斯基的新古典主义，认为他反映了企图调和个人与社会的幻觉，把艺术变成虚伪的意识形态。他认为，由于社会的缺乏人性，产生荒谬的艺术是合乎规律的，在现代现实生活中真正的艺术作品只能是神经休克、下意识的冲动和模糊的心灵活动的非收拢性的“震动纪录”。

阿多诺认为，真正的艺术必定经常同群众的需要和规定官方文化的国家政权机器发生着冲突。但是，他又认为与规定倾向相对抗的艺术是为少数精英的、悲壮地孤立的、消耗创作的生命源泉的艺术。阿多诺既反对现代资产阶级意识形态，又不接受社会主义意识形态，他从现代资产阶级现实生活中看不出摆脱精神上和社会上的绝境的出路，实际上是陷于空想“第三条道路”、某种“另一个”社会现实的唯心论的幻觉。

(洪　　读)

导　　言

我们在艺术中不是作愉快的或有益的游戏……而是阐明真理。

黑格尔：《美学》第三卷。

选　　材

"作为一门追本溯源的科学的哲学历史学，所择取的形式，是由对两个相距甚远的极端、乍乍看起来好像是推衍过分的阐述构成的。这种形式突出这样一种思路：通过这种可能的对比的合理并列，表现出全貌的特征。"这是瓦尔特·本杰明在他的以认识批判为主旨的关于德国悲剧的论文中所遵循的原则。这个原则也可以作为从哲学的角度研究新音乐的依据。这一研究（基本上限于两位没有联系的中心人物）是根据音乐对象本身的。因为新音乐的本质只有在这两个极端中才明显地表现出来，只有在这两个极端中才使人能够认识到它的真实的内涵。勋伯格在他的合唱讽刺曲的前言中写道："中间的道路是唯一不通往罗马的道路。"因此，不是由于迷信大人物才仅仅探讨这两位作曲家（勋伯格和斯特拉文斯基）的。因为，如果我们想不按年代、而是按质量、全面地研究新作品（包括一切过渡性的和妥协性的作品），深入调查研究，而不满足于一般说明或专家的评论，便不可避免地又碰到这两个极端。因此没有必要对处于这两个极端之间的情况作出什么评价，甚至无须谈它的代表者有什么重要意义。巴托克（他在许多方面力求把勋伯格的东西和斯特拉文斯基的东西调和起来）① 的最好的作品可能比斯特拉文斯基的作品更紧凑、更丰富。而新古典主义的第二代（以兴德米特·米欧为代表）毫不犹豫地顺应时代的总的趋势，从表面上看来至少比这一派的难以捉摸、甚至过分荒谬到赶浪潮的头头更忠实地反映了这总的趋势，但是对他们

---

① 勒涅·莱勃维茨著：《贝拉·巴托克或当代音乐中折中的可能性》，载《现代》年刊，第二期，1947年10月巴黎出版，参看该刊第705页以后各节。

——原注

的探讨必然要归入这两位革新家的源流。这不仅仅是因为在历史时间上他们是在前面，也不仅仅是因为第二代是从他们派生出来的，而是因为只有这两位革新家凭借他们的毫不妥协地坚持到底，他们的作品中有一股力量，强烈到使人很容易看出问题本身的思想。这是来自他们处理音乐的方法的特殊情况，而不是风格的一般轮廓。当这些风格伴随着响亮的文化口号时，由于太笼统，就可能有虚伪的改良，妨碍了非纲领声明的、而是实事求是的观念的贯彻。但艺术的哲学探讨的是观念，而不是风格概念，虽然可能涉及到风格概念。勋伯格或斯特拉文斯基有没有真理，不是在无调性、十二音技法、新古典主义这样的范畴的讨论中，而是在这些范畴在音乐本身结构中的具体结晶中看出。事先决定的风格范畴虽然便于理解，但不说明形式的性质，而是毫无意义地停留在审美形式的表面，另一方面，新古典主义也许同以下的问题有关：是什么要求作品有这样的风格？或者：风格概念同作品的素材和它们的整体结构有什么关系？由此可见，风格的合法性的问题实际上是可以解决的。

新赶浪潮派

事实上，在两个极端之间存在着什么，这在今天已经不再需要说明它与两个极端的关系，而且由于无关紧要，也不需要推理，新音乐运动的历史已经不再能用“对比的合理的并列”来概括了。第一次世界大战前后是大胆敢于的十年，以后是普遍衰落的历史，是向传统的东西退化。现代绘画的背离具象性就像音乐上的无调性一样，是一种表现手法的突变，是由于对机械化的艺术商品、尤先是对摄影的防卫。激进派的音乐的起因，是对传统的表现语言的商业化的蜕化变质的同样的反应。这是对文化工业扩张到音乐领域的一种对策。固然，音乐

变成谋利的大量生产的消费商品制造，它的过程要比文学或造型艺术的同类过程所需的时间长。自从叔本华以来，非理性哲学向音乐推荐了无概念的和抽象的因素，这些因素使音乐对生意经冥顽不灵，直到有声电影、无线电广播、广告歌唱的时代，音乐的非理性才完全被商业的理性给查封。一旦所有文化商品的企业化管理全面确立，它就有了对审美上不适应它的东西的支配权。由于为迎合低级趣味的庸俗音乐和倾销文化商品的社会分配机构占统治地位，由于社会使听众产生先入为主的倾向性，激进派的音乐在工业化末期完全陷于孤立。这种孤立对于要活下去的作曲家来说成了苟且偷安的处世之道的借口。于是产生一种音乐类型，它大言不惭地自命为现代派和严肃音乐，故作浅拙而与群众文化看齐。兴德米特的一代还算有才华和技艺。这一代的中庸之道，首先证明是精神上的让步。这种随和是不负责任，随风使舵地按时代风尚作曲，并且正像他们的可鄙的纲领一样，最后把音乐中使人不舒适的东西都取消了。他们最后变成了体面的、墨守成规的新学院派。对第三代是不能这样指责的。这种以人情味为装饰的讨好听众的作法，开始瓦解进步作曲家所达到的技巧标准。在被破坏以前行之有效的东西——通过调性关系的音乐结构，不可挽回地失掉了。这第三代既不相信他们一眨眼就写出的那些三和弦，也不能使他们的老掉牙的手法发出除了空洞的声音以外的音响。他们想避免使用新音乐语言的后果——音乐家凭着艺术家的良心所作的最大努力在市场上遭受的彻底失败、历史的威力、“惩罚逃脱之神”①是不允许审美上的让步的，正像在政治上不许妥协一样。当他们以古老的经过时间考验的东西作保票，要求有充

① 黑格尔：《精神现象学》，莱比锡拉松出版社1921年版，第322页。

分使用被称作实验的未被理解的语言的权利的时候，却在无意中放任自流到他们本来认为最坏的混乱的地步。寻找过去时代的东西根本没有使他们有了归宿，而且还使他们丧失了骨气；任意保存陈旧的东西会危害他们本来希望保留的东西，而且还会昧着良心反对新的东西。本心反对模仿而成了模仿者所创作的技巧熟练与束手无策二者的贫乏的混合物，是不分国界地相似的。被苏联当局作为文化布尔什维克不公正地谴责了的肖斯塔科维奇·斯特拉文斯基的培养出来的干劲十足的学生们、以贫乏为荣的本杰明·勃里顿，他们的通病是：缺乏情趣的审美观，因缺乏修养而单纯，自以为明智其实是不成熟，对技术缺乏驾驭能力。在德国，纳粹音乐协会留下的是一堆垃圾。第二次世界大战后，普遍的风格是支离破碎的东西的折衷调和。

错误的音乐意识

新音乐运动的投降可以从斯特拉文斯基的音乐本身和他从一部作品到一部作品的重点的转移本身中看出，在这方面他在新音乐运动中仍保持极端的地位。但是如今明显地有一点却不能要他直接负责，只不过是潜伏在他处理音乐的方法的变化中已露端倪而已，这一点就是：从资产阶级早期以来积累起来的判断音乐好坏的一切标准全都崩溃了。到处开始把半瓶醋的音乐家吹捧为大作曲家。在经济上广泛集中化的音乐生活迫使公众承认他们。二十年前艾尔加的吹捧出来的名声好像是局部现象，西贝抑斯的名声是愚昧的评论的异常情况。尽管他们在使用不协和音方面有时比较自由了，但这样水平的现象已经成了今天的规范。十九世纪中叶以来，高尚的音乐已经完全同实用断绝了关系。它的进一步的发展的宗旨与市民听众的受操纵、同时又自鸣得意的需要相矛盾。少数行家逐渐全被那些付得起

票钱和想向别人表示自己有文化的人所代替。公众的鉴赏力与作品的高质量发生分歧。作品坚持高质量是只有通过作曲者的策略——这对作品本身是不利的——或通过内行的音乐家和评论家的热心支持才能办到。激进的现代音乐对这一切都不能再指望了。当评价每部先进的作品的质量时，虽然标准同样是有局限性的，但也是有说服力的，甚至比评价一部传统作品容易，因为通行的音乐语言不再替作曲家承担是否正确的责任，所谓"可靠的中间人"丧失了裁决能力。自从作曲过程只有每部作品独自形态的尺度，而不再不言而喻地接受一般要求的尺度以来，已经不能一劳永逸地"学会"判断什么是好音乐、什么是坏音乐了。

谁要想判断，就必须敢于正视独特的作曲结构的不可替代的问题和对抗性，这是一般音乐理论、音乐史所不教的。没有人比先进的作曲家更有能力做这件事了，他们大多数是反对推理思考的。他能够不再依赖自己与听众之间的中间人。评论家实际上正像马勒的歌曲① 所说的那样，是抱高度理智的态度：根据他自己理解不理解来评价的。而音乐表演家、尤其是指挥家，完全着眼于所演出的作品的立竿见影的效果和易于理解的因素。因此，那种认为贝多芬的音乐可以听懂，勋伯格的音乐听不懂的意见客观上是一种错觉。当与新音乐的演出实践隔绝的听众对表面上的音响感到惊讶时，这音乐所揭示的现象恰恰是来自听众所特有的社会的和人类的先决条件。他们害怕的不协和音表现的是他们自己的状况。正因为如此，他们感到难以忍受。相反地，他们太熟悉的内容离人类今天的命运太远，所以他们自己的经验几乎不再同传统音乐所证明的东西共鸣

① 指马勒的歌曲集《少年的魔角》中的第十首《高度理智赞》——译注

了。当他们认为听懂时，他们实际上感受的只是死的模型，他们把它当作毫无疑问掌握了的东西守着它。但是在他们把它变成他们所掌握的东西的一瞬间立刻就丧失了它，使它中立化，剥夺了它的批判的实质内容，变成无关痛痒的珍玩。实际上听众从传统音乐所领略的只是极其粗略的东西和使他留下记忆的灵机一动的构思：肤浅的美丽经过句、情绪、联想。对于听惯了广播的听众来说，在每首贝多芬的早期奏鸣曲中他未听出来的与思想有联系的含意、并不比一首勋伯格的四重奏曲所蕴藏的少，但后者至少提醒听众：天空挂着的并不全是使他沉缅甜美的音响的小提琴。但这决不是说：一部作品一般只在它自己的时代自发地被人理解，否则就必然变质或交给历史去评价。但社会的总的趋势是：曾经是今天流传的音乐作品的基础的人道主义被人类有意无意地耗尽了，人道主义的理想只还在音乐会的空架子的仪式上不负责任地反复演出着，而伟大音乐的思想遗产却全部分给了轻视遗产的人。为音乐企业把音乐作品奉为圣物，并且施以电气加工时，贬低了作品的价值，不过这正证明了听众的精神状态，对于他们来说，维也纳古典乐派的通过牺牲得来的和谐、浪漫乐派的奔放的憧憬，都一古脑地变成点缀家庭的消费品了。实际上，虽然一个男子可以在地下铁中用口哨吹贝多芬的作品的主题，但要完全听懂贝多芬的作品比听懂先进作曲家的音乐费力得多。然而要完全听懂就必须剥掉演出的虚饰和去掉听众僵化的反应积习。但是文化企业把听众培养成它的牺牲品，因此他们顽固地死抱着掩盖本质的现象不放。这种高度修饰的演奏已经成为风气，甚至室内乐都非常迁就于它。这不仅是因为听众的耳朵里灌满了轻音乐，其它音乐都与“古典”联系上，归结为对立面，也不仅是因为到处播放的流行歌曲使感受能力麻木不仁了，精神集中用心听赏已经不

可能，记忆里渗透了愚蠢的胡闹音乐的痕迹，而神圣的传统音乐本身，在演出的性质上和对听众的生活方面，已经变成同成批生产的商品一样了，因此它的实质不能不受影响。正如克列门特·格林伯格所说，一切艺术都区分为所谓低级艺术和先锋艺术，音乐同样也是如此。利润对文化的支配早就使社会保留的这个独特的领域屈服了。因此，对于揭示审美的客观性的真理的探讨只有去找被官方文化排斥在外的先锋派。音乐的哲学今天只能是新音乐的哲学。保护文化已经只是宣告拒绝接受这种文化。文化本来是使人对没有教养感到愤慨的，然而却助长了没有教养。那些一听勋伯格的音乐马上就说“我听不懂”的有教养的听众，使人真想说他们是最坏的听众。这是用一种貌似谦虚表示内行的恼火是有道理的（下略）。

勋伯格与进步

> 纯粹的洞察起初是没有内容的，更确切地说，是内容完全不现形影，但是洞察通过对它否定的东西的否定思考，会实现洞察本身和产生内容。
>
> ——黑格尔：《精神现象学》

创作上的动荡

近三十年来音乐所发生的变化，至今几乎没有从它的整个意义上来考查。这并不关系到多次提到的危机，这是一种混乱的酝酿状态，它的结果已经在望，在混乱之后它将带来秩序。不论是在完整的伟大艺术作品方面，还是在音乐与社会的幸福的和谐方面，所表现的对未来的复兴的观念都仅仅是否定过去出

现的东西和否定虽克制下去但不甘心等于未发生的东西。音乐在它自己的客观结果的压力下，批判地瓦解了完整作品的思想，割断了它对集体的影响的联系。也许不论是经济上的危机还是文化上的危机（在危机的概念里已经同时包含着管理上的重建的意思）都不能停止官方的音乐生活。并且音乐界还残留着精明强干的人的垄断。可是在从有组织的文化和它的消费者的网逃脱出来的散兵游勇的音乐面前，这种音乐骗局就昭然若揭了。企业不让别的文化产生，把这归咎于它缺乏“成就”。在企业之外的都是开拓者、先驱者，并且首先是悲剧人物。他们的后来人命运要好些；后者马上痛骂自己，于是人们有时让后者进入企业。但是那些圈子以外的人决不是今后“作品”的开路先锋。他们谴责“成就”和由“成就”本身而来的“作品”的概念。为真正的激进音乐辩护的人多好引勋伯格乐派的多产为自己的论点作证，这恰恰否定了他想维护的论点。今天只有那些过去已经被认为不再是“作品”的音乐反而算作作品了。这可以从这个乐派发迹的成果与它早期的成绩的关系中看出。独脚戏《期待》把瞬间的不朽展示在四百小节内；《幸福的手》在迅速变换画面中，于生命未能在时间上停留之前捡回来一条性命；勋伯格的伟大歌剧《沃采克》就是从它们产生的。要知道，《沃采克》的确是一部伟大的歌剧。它不论是在细节上还是在整个构思上都像《期待》，是对惊惶不安的描绘；它在和声的合成体的无止境地重叠和主体的心理刻划的多层次的比喻上像《幸福的手》。但是如果勋伯格想到他在《沃采克》中是实现了在勋伯格的表现主义的戏中仅仅提示的可能性时，一定会感到不自在。给这部悲剧谱曲，为了使它非常丰富和结构富于静观的才智是要付出代价的。表现主义者勋伯格的随手拈来的速写转变成新的情景。形式的严谨是吸引人惊叹的手段。

在不公正的国家机器压迫下束手无策的士兵的痛苦形成一种静的风格。这种痛苦是广泛而和缓的。突然爆发的恐惧是适合乐剧的，反映这种惊慌不安的音乐表明又重新按照谅解——默许的美化的模式。《沃采克》是一部杰作，① 一部传统艺术的作品。使人想起《期待》的惊人的三十二个音符的动机，成为一个能够反复的主导动机，并且已经多次反复。对此，它愈毫不掩饰地适应歌剧发展的过程，它愈心甘情愿地放弃完全按原样反复；它积淀成一个表现载体，反复把它的锋芒消磨光了。那些赞扬《沃采克》是新音乐中第一部持久的成果的人，他们不懂得自己的赞扬多么让一部作品出丑，有损于明智。勋伯格以勇于试验的精神，在所有其他作曲家之前长期试验这样的新手段。音乐的性质变化的财富取之不尽，结构布局的宏伟与之相当。无畏的失败主义在含蓄的同情的曲调中保持着使人觉醒的作用。虽然如此，但是《沃采克》恰恰在展开的某些时刻回到它自己的出发点。存在于作品的音乐原子中的推动力，反抗由这些原子形成的作品。它不能容忍所得的结果。幻想有持久的艺术财产的梦不仅由于危险的社会情况遭受从外部来的破坏。音

① 这种抚慰的性质在歌剧《露露》中完全昭然若揭。这不仅是由于通过音乐的音调把阿尔瓦刻划为狂热的德国青年，当然还由于对比，展示了伯格的浪漫主义的根源与成熟的意图的令人感动的调和的可能性。但原著却被理想主义地歪曲了。露露单纯化为一个自然天性的女子，她受到文明的亵渎。韦德金德（Webekind 1864—1918，德国剧作家）如果知道这样的变化，一定会感到啼笑皆非的。当勋伯格站在人道主义的立场把妓女的问题当作自己的问题时，同时也就把妓女使资产阶级社会不快的刺给拔掉了。拯救她所依据的原则本身，是资产阶级的原则，是把性欲虚伪地理想化的原则。在原著《潘多拉的匣子》中，格什维茨临终前喊的最后一句话是："露露！我的天使，让我再看你一眼！我跟你最亲热！我始终跟你最亲热……永远！……噢，杀千刀的！（气绝）"。这有决定性意义的最后一句"噢，杀千刀的"被勋伯格给删掉了，这样，格什维茨就是死于爱情，爱之死。

乐手段本身的历史倾向就放弃了这种梦想。他们希望有一个稳定的结构可以放在歌剧和音乐会的博物馆内随时供人欣赏。新音乐的处理方法使许多先进的人士的这种期待变成可疑的了。

素材的倾向

对音乐手段的历史倾向的设想与传统的关于音乐素材的概念发展矛盾。从物理的角度，或可能从音响心理学的角度下定义，音乐素材是作曲家所支配的音响的总和。但是，正象语言与音素的积累不同一样，作曲的素材也与这样的音响的总和不同。这不只是对音响的支配随着历史迈出的步伐的大小而变的问题。它的所有的特点都是历史过程的标记。历史的必然性愈大，历史的特点愈不容易直接看出来。当某一个和弦在从前历史上的表现已经不能再听出来时，那就必须要考虑围绕着它的那些音的确实的历史涵义。这些涵义也就形成了这个和弦的表现的性质。音乐手段的意义不完全在于它的起源，但是也不能同起源分开。音乐是不承认天赋的权利的，因此一切音乐心理学都是可疑的。这种心理学，力求使人对一切时代的音乐始终不变地都能“听懂”以音乐的主体的恒常性为前提。这种假定同自然素材的恒常性的关系要比同心理学上的分化所能提示的东西的、关系密切得多。这种心理学所不完全和随意描述的东西，必须在对素材的发展规律的认识中去探索。根据这个规律，不是所有的东西在所有的时代都是可能的。当然，决不能认为有权把音素材本身或已经经过平均律滤过的音素材认为是本体所固有的。例如，有人就这样试图论证：不论是根据泛音的关系，还是根据听觉的心理学，三和音都是一切可能的理解的不可缺的和普遍有效的条件，所以所有的音乐都要受它制约。甚至兴德米特都采用的这种理论，不过是反动的作曲倾向

的上层建筑。这我们只要观察到听觉发达的人对最复杂的泛音关系像对简单的一样能够在和声上准确地感受，就看穿它是谎言了。他们对此丝毫没有感到要对所谓不协和音加以“解决”的冲动。相反地而是自发地抵制解决，觉得这是后退到原始的听赏方式，正象在通奏低音时代五度进行被看作是一种复古的退化一样。素材对主体提出的要求，更确切地说，是产生自这样的情况：“素材”本身是一种社会性的，贯穿着人的意识的、预先形成的精神沉积物。一个摆脱自己的从前的主观的这样的素材的客观精神，是有它自己的发展规律的。素材好像只是它自己在发展，而发展的根源却是同社会过程一样，而且这同一根源的痕迹始终渗透在素材中。素材和现实社会一样在推移，甚至二者，背道而驰、相互排斥。因此，作曲家与他的素材的分歧，也就是同社会的分歧，正像在他的作品中所表现的那样，不仅仅是表面的、他律的、面对着消费者或生产的对手，而是移在作品之内的与社会的分歧。在内在的相互作用中形成的指令，向作曲家提供素材，作曲家也必然按照指令改变素材。在一种技术的早期是不能预言它的以后阶段的发展的，或者只不过是狂想一番，这是不言而喻的。反过来道理也是对的。今日的作曲家绝不是不加选择地把过去用过的音的结合全拿来用。不大灵敏的耳朵都听得出十九世纪沙龙音乐中的减七和弦或某些变化经过音的寒酸和陈腐。对于技术上训练有素的耳朵来说，这种模糊的不快就变成禁止的规则。如果所有这些都没有说错的话，那今天这样的规则要排斥调性的手段，也就是说，要排斥全部传统音乐的手段了。这倒不仅仅是因为这些音响陈旧，不合乎时代了，而是因为它们不适当。它们已经不再起作用。工艺流程的先进水平表明：传统音响在课题面前显得是无能为力的陈规俗套。有些现代乐曲，在前后的联系中偶

而插进调性的音响，显得声音杂乱的倒是三和音，而不是不协和音。有时三和音作为不协和音的陪衬甚至可能是很有道理的。但是，这种不适当不仅仅是由于风格不纯，而是由于包括现今所有音乐在内的整个视野内，调性音响显得特别刺眼。如果一个当代作曲家象西贝抑斯一样，完全坚持只用调性音，那这些音也仍然像在无调性领土内的飞驰一样，是不适当的。不过这句话的意义要有一定的限度。和弦作为孤立的现象，是无从判断它适当不适当的，只有根据技术的整个现状才可以判断。减七和弦在沙龙乐曲中听起来不适当，在贝多芬的钢琴奏鸣曲、作品第111号开头却是恰到好处和表情丰富的。① 这个和弦不只是发出拍击的声音和整个乐章的结构是由它产生的，而是贝多芬的技术的总的水平使这个和弦的意义特别重要。这技术包括不协和音的可能性的极限与协和音之间的紧张关系、包括一切旋律出现的情况的和声发展的前景、整体调性的动态

---

① 这对于新音乐也是适用的。在周围都是十二音技法的情况下，实质上含有八度重叠的和弦听起来是不适当的。把它们排除首先看作是同自由无调性比较起来最重要的限制。但是这条禁令严格地说只适用于今天的素材情况，而不适用于比较早期的作品。《幸福的手》中有很多八度重叠都是对的。这在技法上是不可缺的，因为作为该乐曲的结构的基础的和声音响平面重叠积累的音响过于丰富了。它们大部分是互相抵销不起作用的，因为重叠的音各自属于不同的部分复合体，相互没有直接的关系，没有一个地方它们停止一个“纯”和弦的效果，而在这里根本不追求这种“纯”和弦。同时它们又有素材的质上的一致性。自由的无调性中有与导音效果有关的效果。这造成调性的残余——把终点音看作“基音”，相应地也就有了八度重叠的可能性。导致十二音技法的不是机械的强制、甚至不是高度精确的听觉感知，而是素材的倾向（绝不是同个别作品的倾向一致，甚至还常常相反）的结果。此外，十二音作曲家在这个问题上还犹豫不决：他们是为了作曲方法的纯粹性今后避免一切八度重叠呢，还是为了作品的清晰性而不得不重新允许用八度重叠呢？——原注

构思。但历史的过程是不可逆转的，在历史过程中它的重要性逐渐丧失了。①这个和弦只要一分散孤立，就成为整个技术的一种情况的代表，是坏死的，是与当前实践的情况相矛盾的。因此，音乐的所有各个因素适当不适当都是依技术上这样的整个情况而定，而整个情况只有从作曲中的课题的一定的结构上才容易看清。没有一个和弦"本身"是不适当的，因为孤零零的和弦本身是不存在的。每一个和弦都带有整体的、甚至整个社会的意义。然而从另一方面说，听觉所认识的一个和弦的适当或不适当绝对必须是依据一个和弦，而不是依据技术的总的水平的抽象的反映。但是因此作曲家的形象也同时起了变化。他丧失了理想主义美学通常许给艺术家的天地里驰骋的自由。他不再是创造者。这不是时代和社会从外部强加的限制，而是他的作品的结构的准确性提出的严格要求限制了他。每一小节所表现的技术情况使他大胆思考这样的问题：每一小节都是整体在技术上要求他作得合理，而他所作的唯一正确的解答是在任何时刻技术都允许的。作曲无非是这样的解答，无非是解技术上的字谜画，而作曲家是唯一能够读他自己的作品和能够听懂

---

① 在西欧音乐的发展倾向还没有完全浸透的某些东南欧农业区域，直到最近还面无愧色地允许使用调性的素材。享有这样豁免特权的音乐使人想起雅纳切克的一气呵成的卓越的艺术，还有巴托克的许多作品。后者的作品无疑有民俗的倾向，可是仍被认为属于欧洲艺术音乐的先进之列。这样的处于边缘的音乐的被认为合法，永远是在于它在技术上去粗取精、恰到好处地锤炼出一种规范。同纳粹党的路线的宗旨、血和土地的思想宣言相反，真正的享有豁免特权的音乐，它的素材本身虽然是我们所常用的，但是按完全不同于西欧的方式组织起来的，这是一种异化力，是与先锋派合流的，而不是民族主义的反动。正如激进的现代音乐本身所表现的，可以说它是从外部来协助音乐内部的文化批判。对此，血与大地意识形态的音乐永远是肯定和坚持"传统"的。而这恰恰是每一种官方音乐的传统，而这种传统借用雅纳切克文雅的说法，被所有三和音架空了——原注

他自己的作品的人。他做的是在无限小的范围内的事。他是完成他的音乐在客观上要他执行的任务。但是，作曲家要做到这样顺从，需要有拒不从命、独立自主、自发自决的精神。音乐素材的发展的辩证法就是如此。

勋伯格对假象与游戏的批判

但是今天，它的发展转而反对完整的作品和与它在一起的一切了。侵入作品思想的病症可能从社会状况中找到它的根源，社会没有采取足够负责和肯定的行动保证独立的作品的和谐。但是妨害作品的困难不仅发现在对此的反映上，而且还发现在作品本身内部的深处。如果有人认为一个显而易见的表征——即在时间上的展开缩短，不过是泛泛的音乐作品的构成问题，那归根结蒂就是认为个人在形式构成上软弱无能应该对此负责了。在形式结构上没有作品会比勋伯格和威伯恩的短小的文章更严密紧凑的了。他们篇幅短正是由于要求非常严谨紧凑，不允许有多余的东西。同时，这种紧密性是同十八世纪以来，确切地说是从贝多芬以来作为音乐作品的基础的时间上的扩展的概念相反。一举击中了作品、时间和假象三者。对扩展的程式的批判与对常套句和思想意识的内容的批判交叉在一起。在压缩成片刻的音乐，作为反面经验的决定性的一着是正确的。这与现实的苦难有关。① 新音乐以这样的精神摧毁一切装饰因

① "为什么这样短？你不再像从前那样爱唱歌？年轻时的你，在充满希望的日子里，你是不是一唱就没完？我的歌就是我的幸福。在傍晚的霞光下你还想痛快地晒太阳？时光过去了，大地是寒冷的。夜鸟呼地一声在你眼前掠过，使你很不愉快"（《赫尔德林全集》，莱比锡英译版第89页。——原注）；（诗题为《短》——译注）。

素，从而也破坏了对称扩展的作品。为了使新旧集体比较心安理得地从事生产运转，制造舆论把令人不快的勋伯格归罪于浪漫主义和个人主义的过去，在这些论点中流传最广的是：给他打上“表现型音乐家”的烙印，给他的音乐打上表现原理衰退的“奋亢”的烙印。既无必要否认他的风格的瓦格纳的表现型的根源，也无必要视而不见在他的早期作品中的传统表现型的因素。这些作品毕竟表现出是华而不实。同时，勋伯格的表现型自从决裂以来（即使不是从一开始，也是从《钢琴小品》〔作品第11号〕和乔治的歌曲以来），正是由于“奋亢”而与浪漫派有质上的不同，而这种“奋亢”可以说是表现型走到尽头。西欧的表现型的音乐从十七世纪开始以来，作曲家在他的作品形式上采取差不多像戏剧作家所处理的那样（不仅是戏剧性方面），在作品中表现的感情不要求直接现实、真实。戏剧音乐是真正的musica ficta（伪音），从蒙泰韦尔迪到威尔第，所提供的都是风格化的媒介的表达，是激情的假象。一旦这种音乐超出这一点，要求超越感情表现的假象的实质的时候，并不是要求差不多各个音乐动态全都反映心灵的活动。只能在控制各种音乐刻划和它们的关系的总的整体形式上符合这一要求。勋伯格的情况完全不同。他在创作上的真正革命的因素是音乐表现的机能转变。激情不再是装出来的了，而是用音乐作媒介对无意识的、震惊的、精神创伤的、不做作的真实激动的记录，这些激动冲击着形式的各种禁忌，因为这些禁忌要使这些激动经受自己的检查，将其合理化，转变成形象。勋伯格的形式改革与表现内容的变化有密切关系。这些创新都是为了使表现内容的真实性突出。最早的无调性作品是对精神分析学的梦境记的音乐记录。康津斯基在那本最早出版的论勋伯格的书中就称勋伯格的画是“脑的记录”。但是这个表现的革命

的伤疤，不论是在音乐里还是在绘画里，都是前者反对结构意志的征兆，弄得斑斑点点附着在表面上，破坏了外观，而且事后改正像童话中的血迹一样，很少能够拭掉。① 现实的不幸把这些斑痕遗留在艺术作品中，作为不再承认它的自律性的标志。这些斑痕的他律性向音乐的自给自足的假象挑战。这种假象的存在是由于历来的一切音乐所用的现成的和公式化的沉积的要素好像是在某个一定的情况下绝对必要的，或者好像这一情况的出现是与现成的形式语言一致的。从资产阶级时代开始以来，所有伟大的音乐都满足于假装好像无破绽地作到了这样的一致，是通过自己的个性而服从因袭的一般规律的，因而是合法的。新音乐抵制这种作法。批判装饰、批判因袭、批判音乐语言的抽象的一般性，都是一个意思。音乐由于没有假象，即不塑造形象，而不像其它艺术一样受一般法规制约，然而却始终不懈地使它所特有的意向同因循守旧的统治和解，从而以相应的力量参与了资产阶级艺术作品的假象的性质。勋伯格宣布他拒绝像过去那样，把表现纳入调和的一般性来解决音乐假象的内在的原理，而是认真地对待表现。他的音乐否认一般的东西和特殊的东西要求调和一致。不管这种音乐由于它的根源可以说具有像植物般的滋生力，也不管它的形式上的无规律性正像有机体的形态，却一点也没有有机的整体性。尼采在偶然的一次谈论中就曾指出过，伟大的艺术作品的本质就在于它在任何时刻都可以有完全不同的情况。从自由的角度给艺术作品下的这个定义，是以受常规的约束为前提的。实际上只有预先常规毫无疑问保证了整体性，一切才能有差别性，更确切地

① 譬如作品第19号钢琴曲集第一首震音的地方，或《期待》的第10，269，382小节，都是这种斑痕。

说，是因为已经没有东西会不一样了。莫扎特的大多数乐章向作曲者提供广泛的取舍的选择而毫无损失。尼采当然是合乎逻辑地站到肯定审美的常规的立场，而他的最后的手段是对丧失实质性意义的形式的嘲弄的游戏。凡是不符合这种戏弄态度的都被他看作是有粗俗和离经叛道之嫌，他的反对瓦格纳的争论就有强烈的这种味道。但是音乐直到勋伯格才接受尼采的挑战。① 勋伯格的乐曲是最先实际上不可能是别样的作品，它们是纪录和结构合为一体的。在这些作品中，为保证游戏自由而剩下的常规也荡然无存了。勋伯格的立场是对游戏和对假象都同样不赞成。他像反对浪漫主义的粉饰一样强烈反对新客观主义的音乐家和它的一大帮追随者。他对二者的态度表明在他的论文《音乐不应该是粉饰的，而应该是真实的》和《艺术的产生不是由于能力，而是由于需要》② 中。音乐否定假象和游戏，

---

① 无调性的起源，作为完全使音乐摆脱了常规，恰恰同时包含着某些粗野的东西。在勋伯格对文化的敌意的爆发中，这种粗野使艺术性很高的表面始终不断地震动，不协和和弦不仅仅比协和和弦富于差异性和先进性，它听起来还有另外一面，即它还没有完全受文明秩序的原则约束，可以说它比有调性要古老。在这样的混乱上，譬如不注意和声地将声部结合的佛罗伦萨的"新艺术"风格，从感觉上的表现看来，未经训练的人是很容易把它同许多毫无忌惮的"线条对位"的作品相混淆的。正像外行发现激进派的版画"画错了"一样，复杂的和弦在幼稚的耳朵听来也是由于不会正确处理而出现"错音"。先进本身在奋起反对因循守旧时，有点孩子气，这是一种退化。勋伯格在他的最早的无调性作品中，尤其是钢琴小品作品第11号，是以原始主义、而不是复杂化使人震惊。威伯恩的作品是通过各种各样的分裂、并且正是依靠这种分裂保持了差不多始终一贯的原始风格的。斯特拉文斯基和勋伯格在这种原始的冲动上，一瞬间不谋而合。后者创作上的革命阶段的原始主义是同表现的内容相联系的。由于不受常规框框的约束，沉痛的表现似乎有些粗鲁，这违反了带马勒去看游行的英国家庭女教师告诫的禁忌："别激动"！国际上掀起的反对勋伯格，其内心深处的动机与反对严格的有调性的马勒根本没有什么不同。

② 阿·勋伯格：《艺术教学问题》，（《音乐文库》，1911年维也纳版。）

走向认识的道路。

孤独的辩证法

但是这种认识是建立在音乐本身的表现内容上的。激进的音乐所认识的是未加美化的人类的苦难。人类的软弱无力每下愈况，已经不容许用假象和游戏来对待了。勋伯格的音乐无疑是表现源于性的活动冲突，这种冲突在纪录性的音乐中形成一种强制力，阻止它使人欣慰地平静下来。像“预感”这种忐忑不安的表现，在勋伯格的表现主义阶段的音乐中正是软弱无力的证明。在独角戏《期待》中女主人公在夜里经受黑暗中的一切恐惧去寻找她的情人，最后发现他被杀害了。她像一个病人一样交给音乐去分析。仇恨、欲望、嫉妒、宽恕的表白、此外还有下意识的整个象征全都要她表现出来，直到女主人神经错乱，音乐才由于想安慰她而运用提出抗议的权利。精神创伤休克的震波的纪录同时也就是音乐的技法的形式规律。这个规律禁止持续性和展开。音乐语言两极分化；一端是像身体抽搐似的震惊的姿态；另一端是由于恐惧一时呆若木鸡。成熟期的勋伯格，还有威伯恩，他们的整个形式世界都是依据这种两极分化。他们的乐派事先没有料到强化音乐“媒介”会破坏主题和展开的区别、和声流动的持续以及旋律线条的不间断。勋伯格在技法上的革新没有一项不可以追溯到这种表现的两极分化，而且甚至超出表现型的范围都保持着两极分化的痕迹。这正好可以使我们审视一下在所有音乐中形式与内容交错的情况。把过分追求技术上的表达明确指责为形式主义是愚蠢的。不只是表现主义的音乐，一切音乐的形式都是反映内容的。不然就会忘记和不能够直接说的东西在形式中幸存下来。它们一旦在形式中找到庇护所就隐姓埋名地在耐久的形式中呆下去。

艺术的形式对人类历史的记载比文献更正确。没有一次形式的僵化不是可以从中看出对生活的艰辛的否定的。可以孤独的恐惧变成审美的形式语言的规范，却泄露了孤独的某些秘密。对艺术上的晚期个人主义的谴责的意义是这样微不足道，是因为没有看清个人主义的社会的本质。“孤独的谈话”更多讲的是社会倾向，而不是交往。勋伯格是通过把这个谈话坚持到底而发现孤独的社会性质的。从音乐的角度来看，《带音乐的正剧》、《幸福的手》也许是他最重要的成就：这是一个完整的梦，可是从来没有实现为一部完整的交响乐，所以更有根据这样说了。歌词是非常不适当的权宜之计，是不能脱离开音乐的。歌词的粗略使音乐的形式压缩，从而精练而有说服力。正是对歌词的粗糙的批评使我们来到表现主义音乐的历史的核心。主体是施特林德伯格笔下的孤独的人，他在情场上和在事业上都同样失意。勋伯格不屑于对这个人从工业社会的角度作“社会心理学”的解释，但是他记载了主体与工业社会相互的多年矛盾冲突是怎样通过惊惶不安联系起来和表现出来的。该剧的第三场是在工厂车间，有几个穿着工作服的工人在劳动。一个人在锉、一个人坐在那里操纵机器、一个人在用槌敲打。主人公走进车间。他一面说着：“这样要省事得多”（对烦琐多余的象征性的批判），一面用魔法的一击把一块金子变成一件实际工人制造需要复杂的分工程序的首饰。“在他扬起锤子要打下去之前，工人们跳起来，眼看要向他扑去。当时他看着他的扬起的左手，没有注意到对他的威胁……当槌落下时，工人惊讶得目瞪口呆：铁钻的中间裂开了一条大缝，金子因此落到缝里去了。他弯身用左手把它取出来，慢慢把它举在空中。那是一个镶着许多宝石的王冠。“首饰就是这样作成的”，“简单而不动感情”。——他唱道。“工人们的脸上露出凶相，然后又

显出不屑一顾的神色。他们商量着什么，看来是在计划再一次杀害他的阴谋。他笑着把首饰扔给他们。他们要向他猛扑过去。他转过身不去看他们”。随即变换了场景。情节的客观单纯不外乎正是这个人“不去看”工人们的单纯天真。他同社会的现实生产过程疏远了，已经不能认识劳动与经济形态的关系。他把劳动现象看成是绝对的了。工人们在风格化的戏剧中如实地登场是符合脱离物质生产的人的惊慌不安的状态的。这是必须认识到的不论是梦幻的舞台还是现实的表现主义的冲突一律受其控制的惊慌不安。因为陷于梦幻中的这个把工人理想化，结果反而把威胁看成是来自工人，而不是来自把他同工人分离开的整个社会制度。制度所造成的人的劳动关系混乱的无政府状态、表现为把罪责转嫁到牺牲品身上。然而实际上他们的恐吓不是犯罪，而是对每个新发明给他们的生活带来威胁的一切不公平的答复。但是使主体“不看”，掩饰这种关系本身是客观行为，是阶级意识形态。就这点来说，《幸福的手》保留这种混乱，听任不清楚仍旧不清楚，证明了勋伯格反对假象和游戏的理智的责任感。但是这混乱的现实不是整个现实。这表现的是不顾个人意志盲目再生产的商品交易社会的规律。这个规律包括支配其它事物的力量的不断增长。在价值规律和集中化的牺牲者看来，这个世界是混乱的。但是，这个世界“就其本身而言”并不是混乱的。只是受这个世界的原理无情的压迫的人这样认为罢了。在他看来，使这个世界混乱的权势，最终会负责把混乱局面重新组织起来的，因为世界是任凭他们摆布的。混乱是宇宙的功能。无秩序先于秩序。混乱与体系是统一的，在社会上和在哲学上都是如此。在表现主义的混乱中间构想出来的价值世界具有新兴主人的特点。《幸福的手》的主人公像他对工人一样对情人也很少理解。他把顾影自怜的心情

提高到一个精神的秘密王国。他是唯一的领袖。他在音乐中显示了他的力量，在歌词中却露出他的弱点。以他为代表的具体化的批判像瓦格纳在彼时的具体化的批判一样，是反动的。它不是批判社会生产关系，而是批判分工。勋伯格自己的作曲实践就患有分工不清的毛病。他按音乐上的专业知识的最高尺度进行诗作的试验，结果背上了包袱。这里还有瓦格纳的倾向的逆转。在整体艺术中通过艺术生产过程的合理组织化熔为一炉的东西和进步的一面，在勋伯格的创作中被弄得七零八落，相互矛盾。他仍然是一个忠实于现在秩序的竞争者 。他 比 别 人"这样要省事得多"。勋伯格笔下的男子"腰里系着一条绳子当腰带，上面还吊着两个土耳其人的头"，"手里拿着一把出鞘的沾满血污的剑"。不管他在这个世界里处境多么不幸，但他还是个使用暴力的人。然而惊慌不安这个怪兽却狠狠地咬住他的颈背使他屈从。这个弱者甘心自己是弱者，但却把他遭受的冤屈转而全发泄在别人身上。演出指示中写道：舞台上的地点"在机械师的车间与金饰工车间的中间"，不能比这更一针见血地说明这个男子的社会地位的二重性的了。作为新客观主义的预言家的主人公，是一个要抢救古老的生产魔 法 的 手艺匠。他反对繁琐多余，用朴实无华恰如其分的作法，制造的不过是一个王冠。而他的榜样西格弗里德铸造的却是 一 把 剑 。"音乐不应该是粉饰的，而应该是真实的"。但是艺术作品又重新只以艺术为对象了。艺术作品是不可能从审美上摆脱它所属于的社会的使人迷惑的关系的。激进的、使人疏远的绝对艺术作品、盲目地、同义反复地只同自己发生关系。它的象征的核心就是艺术。它变成空洞无物了。以表 主义的高度渗透在艺术作品中的空虚，在新客观主义那里是一目了然的。表现主义在新客观性先走一步是受在它之前的"青春风格"和工艺美

术两方面的影响。《幸福的手》中的色彩象征因素就来源于此。表现主义的反对假象又回到假象是这样容易，是因为这个运动就产生于假象，产生于个人独立存在的假象.它违背自己的意愿于1900年还公开宣称：对于它的艺术来说，孤独是一种风格。

孤独是一种风格

《期待》在快结束的时候，有一个地方特别引人注意，即在歌词“成千的人走过去了”的地方勋伯格引用了他自己早期的一首有调性的歌曲。它的主题和对位以非常高超的技巧编进自由移动的声部组体中而没有破坏它的无调性。歌曲的名字是《在路旁》，属于作品第六号一组歌曲中的一首。这组歌曲完全是根据青春风格的诗写成的。歌词是马克斯·施蒂尔纳传记的作者亨利·麦凯所作。他的歌词确定了青春风格和表现主义的交叉点，在作曲上这大致表现在歌曲的钢琴伴奏运用了勃拉姆斯式的写法，而用独立的变音助音和对位的冲突打乱了调性。歌词是这样的：

成千的人走过，
但我的心上人，
却不见踪影！
两眼不安地张望，
询问匆匆的路客，
那是不是他……，
问来问去白费心机。
没有一个人向我回答：
“我在这里。放心吧。”
愿望没有完全实现的人生，

用憧憬来填补，
所以我来到岸边般的路旁，
看那人群的流过，
直到烈日使我失明，
闭上我疲倦的眼睛。

这里面有孤独风格的公式。孤独是有共同性的东西：城市的居民相互更不理解。孤独的姿态是可以对照的。所以这种姿态可以引用：表现主义者是作为普遍性的东西来揭示孤独的。① 他在不必引用的地方也引用。例如“爱人、爱人，早晨来临”（《期待》第389小节及以后）不容否认是引自《特里斯坦》第二幕的“听！”同学术上的情况一样，引用是表示权威。孤独者的惊慌不安，采用引用手法是求实效的支持。这种惊慌不安已经在表现主义的纪录中从表现上的资产阶级的禁忌中解放。虽然解放了，但是在卖身投靠更强者方面却不再提防。艺术中的绝对单子的立场有两重性：反抗坏的社会化；却又情愿更坏的社会化。（下略）

张洪模 译

（根据1985年欧洲出版公司版，美因河畔法兰克福）。
《Philosuphie der Neu Music》

---

① 阿尔班·柏格（他的作品中表现风格化的倾向是占上风的，并且从来没有完全摆脱掉青春风格的影响）在《沃采克》以后，引用愈来愈占重要地位。例如，《抒情组曲》中一个音不差地引用了亚历山大·齐姆林斯基的《抒情交响乐》中的一段和瓦格纳的《特里斯坦》的开头；《露露》中有一场引用了《沃采克》的头几小节。通过这样的引用，剥夺了形式的自律性，同时却可以看出作为假象的它的单子的密度。这一个个别的形式满足了要求，就提出了要完成其它所有一切形式上的安排的课题。表现主义者采用引用的手法是对交流的一种迁就。

斯特拉文斯基的《音乐诗学》（1975）

〔苏联〕 **纳·沙赫纳扎罗娃**

沙赫纳扎罗娃（H·Шaxhazanga）为苏联中年一代中比较有威望的音乐学家，她在1975年全苏"苏联作曲家"出版社出版的《斯特拉文斯基勋伯格、兴德米特的理论著作中的音乐美学问题》一书，奠定了她在苏联音乐理论界的地位。她在《苏联音乐》杂志上以及苏联的各种理论研讨会上经常发表言论。她有一篇《论勋伯格的美学观点》的论文收集在1973年莫斯科版的《资产阶级的文化与危机》的论文集中。

（洪 模）

1939年，当时住在法国的斯特拉文斯基被邀请到美国哈佛大学（波士顿城）讲学。这些讲稿，1942年在纽约和巴黎出

版，也就构成了《音乐诗学》① 一书。

由此可见，对于斯特拉文斯基来说，所以出现理论著作，完全是由于具体的工作上的原因。然而《音乐诗学》的作者并没有给自己提出任务要给听众讲最低限度的系统知识、提供音乐艺术的比较一贯的概念。

斯特拉文斯基是位艺术家，而且他的整个气质就只是一位艺术家，既不妄求学术性，更不自命博学。他直言不讳，他对课程的教学观点，即把一定数量的某方面的知识系统地讲授的任务很少感兴趣。他也不想全面地讲作为历史的和社会的现象的音乐、讲它的形象境界的特点。斯特拉文斯基讲的只是首先他自己感觉兴趣的东西，也是从这个角度关心某一个问题。他总结自己的创作经验，课程实际上也就是在这个基础上构成的；他同自己的反对者辩论，确立自己对音乐，对它的特点、它的现状的理解的原则，他也这样制定他的课程的宗旨："我想使我的发言体系是介于讲课……和可以称作是对我的总的思想的辩护之间的东西。我用'辩护'这个词并不……包含一般……带有赞扬的意思，而是取其维护我的想法和我个人的观点而辩解的涵义"。②因此斯特拉文斯基的这本书在探讨的对象、分析某一个问题的角度、作者安排的重点方面强调选择性。它在说明历史过程、在创作人物的取舍方面也强调选择性。它在评价某一个作曲家、评价他们对音乐文化的贡献方面是主观的，有时到离奇的地步。

《音乐诗学》总结了斯特拉文斯基艺术生涯的一定时期

---

① 讲稿于1942年以法文与英文出版。本文依据美国版：伊·斯特拉文斯基：《音乐诗学（采取六堂课的形式）》。以下简称《音乐诗学》。

② 《音乐诗学》第5页。

（到四十年代初）的经验。在这些讲稿出版以后，他有相当重大的转变，而且不止一次。由此可见，材料的局限性是年代的范围决定的。此外，斯特拉文斯基晚年在评价上比较心平气和与客观了。无怪乎他在《音乐诗学》中讲的许多论点和评语，后来在《对话》（这《对话》完全有理由可以认为是他多年关于艺术的思想的"理论总结"）① 中修正了。

斯特拉文斯基按选题随意安排自己的讲稿。他的讲授风格离教学的严格的格式甚远，他是毫无拘束地，不受任何条条框框的限制。这是一种理论随笔，或者更准确地说，是艺术家同满怀兴趣的交谈人的讲话。这里重要的美学原理同个人的回忆并列，而思路不怕前后不连贯、甚至相互矛盾。正因为如此，才轻而易举地、灵活地从亚里士多德转到卢梭，从拉威尔转到切斯特顿，②从安德烈·纪德③ 转到苏夫钦斯基④ 等等⑤ 。

斯特拉文斯基在哲学和学术方面的博学，他的对音乐和美学复杂问题的见解表明他的思维不是理论家的、也不是学者的。而是天才的艺术家发表的见解。因此我们从一般哲学论断的角度可以看出他的创作经验、他的美学的许多论点。在这样的情况下，更重要的是注意另外一方面：在世界文化现象方面的

---

① 虽然在《对话》中也感觉到有故作奇论和主观的评价。

② 切斯特顿（G·K·Chesterton 1874—1936）英国文学家——译注）。

③ 纪德（André Gide 1869—1951）法国作家——译注。

④ 苏夫钦斯基(P·P·Souvtchinsky 1829—？)俄罗斯音乐评论家。——译注。

⑤ 显然这一事实对讲稿的讲授的性质和内容有影响，即：他是在诗学教研室讲课的，而诗学，正像他在第一讲中解释的，"就是说，研究所创作的作品"，从亚历士多德时起就是解释"个人的作品、素材的组织和结构"的问题。（《音乐诗学》第4页。）

特殊的选择性，对接近自己、引起对自己的创作世界的联想的现象“对准焦聚”，这时这个文化现象是属于纯艺术范围的呢、还是属于科学或宗教范围，那就无关紧要了。① 斯特拉文斯基的兴趣的范围显露出是富于才智、多方面的、准确的。也许正因为如此，他的讲稿的第一支箭就是反对不学无术的——“在大多数针对艺术发表的意见中，不学无术和不怀好意总是暗中有一条线相互联系在一起的”。② 从头几页就亮出来的辩论的姿态，总的说来，是这本书的特点。这种辩论的姿态在很大程度上是出于维护《彼得鲁什卡》和《春之祭》的作者在二十世纪基础的那种音乐的自己的立场、美学纲领的需要。他并不掩饰这一点：“总而言之，我将是好辩论的”，他在第一讲中宣称，“并不是为了维护我自己，而是在这里用语言文字捍卫音乐和它的原则，正像我用其它方式作这件事写成了我的作品一样。”③ 辩论带来了毛病：有些见解极端、容不得人、不公平、主观片面，不仅仅表现了机智俏皮，但也流露出暴躁刻薄。

《音乐诗学》不是严谨的理论研究著作，作为理论研究著

① 例如这一思想的大量证明之一中说道：“不久前我发现数学家莫尔斯顿斯莫尔斯两段话，他讲的音乐与数学的‘相似’比我讲的要好得多。”特拉文斯基：（《对话》第222页。）

② 斯特拉文斯基在这一点上讲了些值得注意的话：“不学无术本身，当然还不是罪过。但是当它力求装作真诚就开始成为可疑了，因为正像列米·德·古尔蒙所说的，真诚只是解释，决不是辩解。而不怀好意永远借口是由于无知而使情况缓和下来”（《音乐诗学》第9页）。看来这一思想是作者相当关心的，因为在第一讲他就说在，“发表意见”以前必须先“听完和理解。”

③ 《音乐诗学》第18页。

作，这本书是太主观了，许多论点强调与众不同，其中既有自我欣赏的成分，又有逞强的成分。但是即使《音乐诗学》只是产生于斯特拉文斯基的创作的一个重要的新古典主义时期，它的特殊的重点和问题的范围对于他的各个美学重要和深刻到何种程度，由这样一个事实可以证明：《诗学》中讲的许多论点在《我的生涯纪事》中已经预先提到过了。主要的是，斯特拉文斯基在《对话》中又讲到这些论点，这本书不仅总结了七十多年的创作道路，而且用他自己的话说，是最不走样地表现了他的观念、思想和观点。

正因为如此，使我们有理由在概括和作出结论要小心谨慎的前提下，把《音乐诗学》看作是对认识斯特拉文斯基的美学立场很重要的（在许多原则性的论点上）可靠的文献之一。

音乐的现象。在稀有的情况下，当艺术创作家分析自己的艺术的时候，通常都是尽量说非常物质的范畴——谈作品是由什么和是怎样作成的，而把形象、内容等不大“触摸到的”范畴留给理论家去讲。在这样的情况下，这种相当常见的对艺术的纯艺术的解释，既由于二十世纪的艺术的某些倾向，又由于《音乐诗学》的作者的创作观的主观的特点而更加强了。

斯特拉文斯基在接见华沙《音乐》月刊的访问时解释，他转向新古典主义是在自己的探索中进入一个新的阶段：“新作品——《管乐交响乐》、管乐八重奏曲、钢琴协奏曲、钢琴奏鸣曲的音乐从头到脚都是纯音乐……我极力丰富音乐的时期过去了，现在我想构成它”。[①]音乐所用以“构成”的因素也就是唯一可以准确地认识的，斯特拉文斯基首先讲这些因素，因为对于他来说，形式不仅不脱离内容，而且它是人的感知唯一可

① 引自雅鲁斯托夫斯基的《伊·斯特拉文斯基》一书，第二版，第163页。

以通过的"渠道"，只有通过它才能够接触到音乐的本质：
"创造性的现象在它表现自己的形式之外是不可认识的"①。
在这方面，斯特拉文斯基同亚里士多德对诗学的理解相近，后者把它理解为创作美学规范的概念和艺术"工艺"规律的概念相结合的范畴②。他特别强调古希腊哲学家认为"诗学不包含任何关于天生的才华和美的本质的抒情的吐露"。斯特拉文斯基认为音乐"不是为了惬意的幻想的对象"，音乐诗学是对"音乐领域完成的过程"的分析。这样的态度（对自己的艺术首先把它看作严肃的工作的工匠的求实的态度）是在解释音乐现象时就已经确定了的。

全书所特有的选择性在解释音乐的本质的问题时也明显地表现出来。斯特拉文斯基详细谈的只是对于他作为一个艺术家是重要的、他认为对于他肯定自己的观点是必需的那些方面。例如，他只是匆匆一带而过地接触到音乐艺术的固有基础问题。他在这里甚至不追求起码的科学准确性和令人信服，不过，话又说回来了，在许多其它地方也是一样。他完全站在起初的立场，纯粹词源学地解释艺术，从"艺高"、"工巧"的词来解释。艺术是"按照他通过学习或发明掌握的一套办法创造作品的方式"。③

---

① 《音乐诗学》，第6页

② 我们在兴德米特的著作中也可以遇到把艺术劳动看作工艺（按这个词在中世纪的理解）的解释。"意味深长的是：斯特拉文斯基从来不喜欢'艺术家'这个词，他认为这个词太自命不凡和浪漫主义了。他倒宁可把自己看作是个'工艺匠。'"见马克利斯：《现代音乐指南》，纽约1961年版．第165页。）

③ 《音乐诗学》，第24—25页。

在谈到音乐的固有的基础时，他需要强调对自己最重要的一个观念，这里指的是人的个性、他的才智、他的意志在创作过程中的作用问题。正是艺术家的特殊天赋帮助他形成固有音响的“音乐的承诺”。这种形成的最重要的作用是把秩序带进原来的混乱中。斯特拉文斯基给音乐现象下定义为思辨的现象决不是偶然的。这个定义对于他来说，是强调人的探索和人的意志的意义。① 他也就从这个角度来看音乐的形式中的两个成分——时间与音：“音乐离开这两个因素就不可想像”②

音乐的时间、尤其是音响素材按时间分配的问题是最吸引作为艺术家的斯特拉文斯基的问题之一。对于他来说，时间的概念是离不开被创作者的意志加进的秩序的。一方面，时间的掌握与自觉的秩序（而秩序是从固有的音响产生音乐的先决条件之一）是音乐存在的必要条件。另一方面，正是音乐能够调整好人与时间的相互关系。早在《纪事》中他就绝对武断地形成了这一看法：“音乐现象只是让我们把一切存在的事物调整就序，这里首先包含人与时间的关系。这就是说，为了使这种现象实现，它要求的必需要有的唯一的条件就是：一定的结构”。③

斯特拉文斯基对于时间的问题，既从音乐结构的角度、又从更广泛的、哲学—美学的角度来理解。他以音乐评论家和哲学家苏甫琴斯基④ 的看法为出发点。在斯特拉文斯基的陈述中

---

① 《音乐诗学》，第28页。

② 同上。

③ 斯特拉文斯基：《我的生涯纪事》，列宁格勒1963年版，第94页。

④ “苏甫琴斯基先生的看法同我的是这样相似 我就不必再作别的，只要在这里把它归纳成提纲就行了”《音乐诗学》，第31页。

看来他的看法是像以下这样。时间区分为两种意识到它的形式：本体的形式和心理的形式。音乐作品只是时间功能——音乐时间的体现。音乐在它与时间的相互关系上有两种。一种是与本体时间同时展开（在听者的引起欣快的感觉、即所谓“动中有静”的感觉，①另外一种音乐不是与本体时间同时进行的（“非同步地”），这种音乐企求表现”。②

由此可见，苏甫琴斯基在音乐分类中不仅概括客体（音乐作品）的特点，而且还根据它同主体（心理的时间在许多方面是由感受者的个性决定的）的相互作用。斯特拉文斯基从以上引的苏甫琴斯基的论点出发，论证各种创作方法。他试图在一般概念的基础上“增筑”纯粹音乐结构的原则。他写道：“以本体时间为基础的音乐通常遵照相似的原则。与心理时间相互关系的音乐则多如按对比的原则发展。这两种原则支配着创作过程，是符合丰富多采的最重要的概念的”。③这两类音乐的情境的区别，因而是离不开多样与统一、对比与相似（看来，对这位作曲家的创作方法非常重要的变奏反复的手法也可以归到这里）的相互联系和相互关系的情况为何的。斯特拉文斯基从美学上论证揭示相似和统一的有明确目的的方向性：“对比提供立竿见影的效果。相似只是逐渐地使我们满足。对比是多样化的因素，但它分散我们的注意力。相似产生于统一的意图”④。这些范畴的层次是这样的：“多样化只是作为达到相似的方法才有意义……对比到处可见……相似是隐蔽的，它需要发觉”。⑤再一次提出引人入胜的课题，不仅是向艺术家的

---

①② 《音乐诗学》，第32页。

③ 《音乐诗学》，第33页。

④ 《音乐诗学》，第33页。

⑤ 《音乐诗学》，第34页。

直觉，而且是供探索的头脑提出的。

尽管在这些论断中有玩弄词句和抽象概念的成分，然而却准确地表达了这个时期“沉积”在斯特拉文斯基的作品中的发展素材和形式结构的某些原则。这指的是斯特拉文斯基不用在古典交响音乐中形成的和以主题发展与形象对比为基础的方法；第一次具有这样强大的感染力地揭示在贯穿作品中的固定音型因素的特殊功能、它的充满强大的压力和内在的动力的积累的正是斯特拉文斯基。斯特拉文斯基所说的“动中有静”、独特的充满动力的静态，即在《春之祭》的节奏气氛中清楚地产生的感觉，是不是应该在这里找到解释呢？“《春之祭》尽管第一和第二部分的结束分曲中有吸引人的节奏表现，……整个作品却缺乏动力，没有贯穿的交响发展和不断前进的感觉”——霍洛波娃在论文《论斯特拉文斯基的节奏技术和他的节奏的动力的特性》中写道。①

斯特拉文斯基对音乐时间的范畴特别敏感，这使他对一丝一毫的时间上和速度上（自然，首先是他自己的音乐的）歪曲都火冒三丈地不能忍耐。《我的生涯纪事》、《音乐诗学》和《对话》始终贯穿着的一个思想，就是：时间的相互关系对于不走样地再现作者构思的表现作用和结构作用。例如，早在《纪事》中就指出：唱片的不容置辩的优点之一就是遵照“乐曲的速度和它们的相互关系，这是最重要的，不然就不能构成对乐曲的正确的概念”。②在《对话》中这一立场表现得更加明

---

① 参看《音乐与当代》第四辑，莫斯科1966年版，第101页。值得注意的是：德鲁斯金在谈论斯特拉文斯基的音乐时也使用了这样的形容词“静中有动”（参看德鲁斯金的书《论二十世纪的西欧音乐》，1973年莫斯科版，第215页）。

② 《我的生涯纪事》第218页。

确："主要的是速度。我的音乐几乎可以经受一切，不正确或不固定的速度除外……表演我的音乐的风格问题是发音和节奏清晰性的问题"。①

斯特拉文斯基对音乐现象的其它成分几乎都没有讲。"和声"、调式、调性他只涉及到可以强调二十世纪艺术带给音乐逻辑的新东西的程度。②

到斯特拉文斯基在讲台上讲诗学的这个时候，音乐界对调性、它的结构、在音乐素材组织化中的作用和它在音乐思维的历史过程中的地位的看法已经大大扩展了，在许多方面发生了重要变化。欧洲音乐已经不仅知道了斯特拉文斯基本人、巴托克、普罗科菲耶夫，而且还知道了勋伯格的纯十二音体系的激进的经验和威伯恩的点播派音乐。由自己本身的创作探索和对现代音乐的经验的体会产生的调性观念的演变反映在《音乐诗学》中。短短的历史补论是斯特拉文斯基所必须要的，用来说明调性不是音乐结构自古以来就有的和必须要有的范畴。这只是组织音乐素材的可能用的手段之一，只是找到音乐结构的"枢纽"的方法之一。调性统治的时期比通常我们想的要短得多，总共二百年（十七世纪中叶到十九世纪中叶）。"文艺复兴时代复调音乐作曲家的创作还没有依据这个体系……我们时代的音乐不再与它有联系了。"在一定的历史阶段完成了自己的使命以后，随着和弦的功能的相互联系的开始松动"调性体系衰

---

① 《对话》，第247页。

② "我们不是在音乐学院，所以我不想拿音乐教学法来惹你们讨厌。在我的课题里不包括研究基本原则……它们的明确的定义你们在任何一本教科书中去找吧"。（《音乐诗学》第34—35页。）

亡了”。①斯特拉文斯基比在《纪事》中详细地揭示了自己的音响结构的组织机制。引力的极是音乐形式“支架”的基础。音、音程、音的复合体都可以是这样的极。重要的是：它们不处在“封闭的体系的中心”（像调性体系那样），不处在约束作曲家的想象力的和声功能性中。斯特拉文斯基写道：“如果有了中心，我必须找到与这个中心相一致的组合。或者，如果有了组合，这个组合跟什么都没有确定关系，那我就要确立它应该倾向的中心”。引力的极不仅仅是组织形式，还赋予它以生命：“引力的彼此靠近或离远在某种程度上决定音乐的呼吸”。②

因此斯特拉文斯基坚决反对用“无调性”这个词，“表现否定的“无”是表示对它所否定的概念采取无所谓的态度，而不是表示不同意它”。斯特文斯基的精确的头脑对此不愿意容忍。对于自己的音乐他宁肯称之为“反调性的”。“这不是没有意思的玩弄字句：重要的是要知道否定什么和肯定什么”③

然而虽然斯特拉文斯基坚决地对调性体系判了死刑，作为一个作曲家他又不与它完全断绝关系。迷上十二音体系时期是在以后，上引的那段话的作者本人这时未必就已经预料到了。但即使到了晚年、他已经有了十二音体系的“累赘”经验和继

---

① 《音乐诗学》，第39—40页．《对话》中表现的对和声的结构能力已经耗竭的看法更加彻底：“和声学作为一门关于和弦与和弦的结合的科学有辉煌但不长的历史．如今和声领域中的革新已经山穷水尽。它作为音乐的结构因素已经提不出新的可能性……。”（《对话》第237—238页。）

② 《音乐诗学》，第39页。对斯特拉文斯基的概念的更详细的理论分析可参看季亚奇科娃的论文《关于调性问题》（《苏联音乐》，1970年第7期），还有马捷尔的书《古典和声问题》，莫斯科1972年版。

③ 《音乐诗学》，第40，41页。

续拖定了“调性时代”彻底地一去不复返的看法（“杰作终归是杰作，但我认为新音乐将是序列音乐”）。① 但他相当“自相矛盾地承认自己同调性思维的联系。他在《对话》中道：“我的序列的音程倾向调性：我纵向写作，这就是说，至少在一个方面，我写的是调性的。”②

这样的态度对待调性问题，必不可免地导致改变对不协和音的功能的看法。斯特拉文斯基回顾了一下对不协和音的知觉、对不协和音的处理和在音乐表现手段体系中的不协和音等这些方面的演变。不协和音从带有“令人不安的罪孽的香气”的音响结合逐渐地愈来愈成为一种结构因素——“解放”使不协和音失去了它在过去的音乐中一个最重要的功能：“它已经不准备什么和预示什么。不协和音（在现代音乐中——本书作者）不是什么混乱因素，正像协和音也不是什么安定性的保证一样”。③ 松动严格的功能联系一直到实际上它们已经消失，好像移动了牢固建立的重点。

在变化无常的音乐结构因素的世界中，他看到一个绝对的和永恒的价值——旋律，他把旋律抬高到最高的层次：“调式性、调性、引力——都只是暂时的手段，它们消失着，甚至完全消失。经受了所有乐制的变化保存下来的是旋律”。④ 这种

---

① 《对话》，第280页。

② 《对话》，第242页。斯特拉文斯基指出“勋伯格乐派”的一大缺点是：像着了魔似地“人为地（点是我加的——作者）要求否定对以三和弦为基础的‘调性’的任何一点迹象……”（第264—265页），这决不是偶然的。

③ 《音乐诗学》，第36—37页。

④ 《音乐诗学》，第41页。有趣的是：正是在这里斯特拉文斯基第一次表示同意群众的感受经验：“我开始符合广大听众地认为，旋律应当保持造成音乐的诸因素层次的顶峰的自己的位置。”（《音乐诗学》，第43页）。

提法，像许多其它提法一样，好像思想“开放”，艺术定义自由不需要科学准确性似的。斯特拉文斯基在这种情况下，就他所理解的旋律（即古典意义的旋律）来说，在调式和调性之外不存在旋律是无关紧要的。他只是把它作为一种客观存在、为了弄清楚自己的美学立场在推论的系统中他所必需的范畴。这里对旋律的评价不是纯粹理论上的宣言，它是以这些年来的具体创作经验为依据的。例如，斯特拉文斯基在《对话》中说明激励他创作舞剧《主神阿波罗》的动机。“失去了作为独立的价值（点是我加的——本书作者）的旋律的兴趣以后，就不再利用它本身……回过头来只从音乐的角度研究和分析旋律对于我来说，是及时的、甚至是迫切需要的”①

斯特拉文斯基缺乏旋律的天赋，这通常在音乐学的文献中指出是已经查明的事实。即使韦尔希娜在她的专著《斯特拉文斯基的早期舞剧》中有说服力地证明在他的作品中缺乏鲜明的主题构成是一定的美学方针的后果——这证明的与其说是天生的“缺陷”，不如说是“对音乐内容的原则性的态度”，上面的看法也不是没有根据的。这也就决定了他在动力音调领域的创新。但是在目前的情况下，我们更感兴趣的是另外一件事：斯特拉文斯基强调旋律的“独立的价值”，他赞叹“美声”的古典艺术、特别是贝利尼的源源不绝的旋律，这出自如此严谨和理智天赋的艺术家之口好像是很难解释。对旋律、旋律天赋的这种态度在某种程度上帮助我们明白他对柴科夫斯基的热

---

① 韦尔希娜：《斯特拉文斯基的早期舞剧》．1967年莫斯科版．第202页．作者公正地写道：“……说斯特拉文斯基把他的创作上的努力投向节奏、音色、音乐动力以弥补自己‘天生的缺陷’，总之，就如同断定法国画家发明和提倡外光画法技术一定是这些画家用配色来弥补自己没有完全掌握素描”．

爱、舞剧《仙女的吻》就是对他的推崇的表现。斯特拉文斯基认为旋律是一种美和优雅的表现。对旋律的这样的感知与他的崇拜古典芭蕾舞的线条的纯正、绝对的美相近。在对旋律的态度、对旋律的理解方面，是斯特拉文斯基与瓦格纳根本分歧点之一。也许正因为如此，斯特拉文斯基才这样无拘束地和心甘情愿地引用过去的作曲家的旋律，深信旋律的"独立"的美在任何时代的音乐风格当中都保持它的审美的意义。

作曲的问题单设一讲，但是这一讲实际上是继续谈音乐现象。

对于斯特拉文斯基来说，音乐是在艺术家身上和通过艺术家创造出来的"精神"领域（我们不会忘记写着的："渴望的地方散发着精神。"从这个表述中我们应当首先挑出"渴望"这个词。这就是说，精神被赋予渴望的能力；这种思辨意志的原则是事实）。[①]"精神"是不可知的，它不可能用语言准确地表达出来。据斯特拉文斯基的看法，这"精神的本质"也就使音乐之所以成为音乐，但正是它被排除在人的认识的范围之外，超出了认识的界限。

斯特拉文斯基在醉心于哲学时没有忽略马利丹的理论，后者的思想与他的很接近。他在《对话》中不仅谈到他熟悉这位哲学家的著作，还谈到他同马利丹的友谊："我们在1929年成了朋友……"。[②]马利丹曾听过一次斯特拉文斯基在芝加哥大学的讲课（1942年）。马利丹的一个主要思想是："现实"要比物质的东西宽广得多，它还包括精神的东西。真正的存在正

---

① 《音乐诗学》，第48页。

② 《对话》，第274页。

是精神世界。物质的、肉体的世界从属于精神世界。①

斯特拉文斯基写的关于音乐的精神实质的议论实质上是把这些看法外推到艺术创作领域。但是承认不可知的精神不能用理智加以研究在斯特拉文斯基身上却绝非偶然地同解释艺术家的作品的本质的清醒头脑、明确地否定把创作过程奉若神明的企图、对灵感和"创作活动"不可知的模糊观念的驳斥结合在一起。斯特拉文斯基写道："人们常常关注的是发散着精神的方向，而不是工艺匠的工作的质量（rightness）。② 他感觉兴趣的第是二部分——工作（"我们的问题是：不要犹豫不决，而是要去工作）。因此他丢开一切在创作过程中不能用分析的理智准确理解的东西。斯特拉文斯基按照对"诗学"一词的解释类推，从"作曲"这个词源来解释它的概念。作曲——是写作音乐、实现艺术本领的过程。他作为艺术家懂得创作现象是可以通过它表现自己的形式来认识的。于是他的所有进一步的推论都是根据这个由创作经验核实过的前提，根据"我们的心理物理组织"的条件。

"这里我们感觉兴趣的不是想象力本身，而是创作的想像力：能够让我们从构思的概念转到把构思实现"。③ 创作的想像力与发明能力的联系是很特殊的。正是发明能力是以"必须不仅'异想天开'，而且把它实现为前提的"。正是在这一意义上，斯特拉文斯基强调自己的听众要注意：第一，概念实现、用音乐素材体现的必须性和必然性；第二，哪些因素促进这一实现。因此即使是灵感、"神圣的灵感"这样不可思议地在最出

---

① 萨哈罗娃：《马利丹》——《哲学百科全书》中的条目．卷三，莫斯科1964年版第293页。

②③《音乐诗学》，第48页。

乎意外和预想不到的时刻在艺术家头脑里产生的东西，对于斯特拉文斯基来说，也是首先同经常有规律地、顽强地工作分不开的，只有在工作中才产生“……是灵感的基础的情绪的激动……情绪只是创作者在同这陌生的本质（entity）斗争中的反应。斯特拉文斯基在阿波罗和狄奥尼索斯之间的取舍是不容妥协的。“后者(狄奥尼索斯因素——本书作者)的最终目的是心醉神迷,即失去了‘自我’,”——他在早些时候在《对话》中写道，“而这时艺术要求艺术家的首先是充分的自觉。我在这两种因素之间的抉择是不言而喻的”①。而在《音乐诗学》中他又一次提醒：对于作品的结晶最重要的是“及时克制一切狄奥尼索斯因素……这是阿波罗所要求的”②

这是不是说斯特拉文斯基不承认、漠视独特的艺术天才呢？他虽然不用这个概念，但他在说“创作能力”时，实际上就是指的它。他在解释这种能力时，也是漂亮的言辞极少，分析得极为清楚冷静。创作能力立刻被他同幻想、“想象的任意”分开，并且成为直接从属于“音乐的新发明”。的创作的能力对于斯特拉文斯基来说，在许多方面就是“发明”的能力。

这样功利主义地解释创作能力有一点对于斯特拉文斯基是重要的，即：用发明的概念强调创作行为中包含使思想定形的因素、内因产生的乐思和它的物质体现的不可分性。但是这一点也是很清楚的：斯特拉文斯基挑战地力求在对创作行为的解

---

① 斯特拉文斯基：《我的生涯纪事》，第157页。然而他在《对话》中强烈地表明了自己对信息论的态度：“我不是唯理论者，对这样的问题不太感兴趣”（《对话》第221页）。

② 《音乐诗学》，第83页。

释中抛开一切涉及内容的东西，虽然在某种程度上揭示了创作想像力的工作的客观内容的动机。过了许多年以后，他在《对话》中很明确地说："作曲家的工作是感知的过程，而不是理解的过程。它捕捉、挑选、组合，但完全没有意识到究竟在什么时候在他们作品中产生各种涵义和意义"。①

斯特拉文斯基在讲稿中没有谈音乐的内容和它的现实的原型。关于音乐与生活的联系，他又是通过精神的概念间接地谈了一下。例如，在现代音乐中"失去了评价价值的标准"，他认为这种困境是由于"精神因素本身"是"病态"的。什么是"精神因素"？为什么它在现代社会中是病态的？"精神因素"的病态与社会本身的病态怎样有联系的？社会的病态是什么引起的？发病的症兆是怎样的？像这样的一些问题在斯特拉文斯基的该著作中都没有向自己提出过。只是到后来，在《对话》中，他才比较详细地谈这方面的问题，并且关于在当代"美国化"的世界中艺术思维的危机说了不少沉痛的话。

斯特拉文斯基认为生活印象的感知过程构成作曲才华的标志之一，它不仅包括特殊的观察力（相当被动的能力），还包括善于在所需要的方向探索的能力（积极的行动）。②在五光十色千变万化的周围世界中是什么指引着探索和充当挑选的标准？艺术嗅觉也是由自己获得的文化修养和趣味形成的。斯特拉文斯基没有树立任何世界观的、意义上的标准。文化是"一种训练，它在社会领域赋予教养以文雅的外表"，③而趣味所

① 《对话》，第216页。

② 又是没有解答的问题：如果说音乐"的纯粹型是自由思辨的结果（《音乐诗学》，第50页），而作品"用自己的功能的可能性的自由的运用"表现和说明自己的本质（《音乐诗学》第49页），那么在这种情况下，生活的印象起什么作用呢？艺术家应该观察和挑选什么呢？

③ 《音乐诗学》，第58页。

依据的艺术嗅觉、本能是天生的品质，是“先于思考的、完全是内因产生的能力”①，并且能够培养的程度很小。文化只是使趣味高尚起来，给它以充分表现的可能性。

创作想像力、趣味、文化修养等等仍然只是创作过程本身、作曲家的意志的行为的先决条件。在描述这一过程中，恐怕是最鲜明地显示出斯特拉文斯基的个人风格、他的“制作”音乐的清晰严谨和自觉意识。他的美学观正是在这一点——在对待艺术家的工艺的清醒同时又崇高的态度上接近中世纪工匠的审美观念，那时“只有……哲学家、炼金术士、魔法师称作艺术家，而画家、雕塑家、音乐家和诗人都只评定为工匠”②

早在第一讲《建立联系》中他就诉诸自己的听众的“秩序和纪律的感觉和爱好”。他对秩序的创造性的力量和组织力量的信念是这样坚定，他不接受对自己的创作称作是“革命”的。斯特拉文斯基认为革命就是“惊惶不安和暴力状态”，是“混乱”和“摧毁”、“破坏平衡”；艺术对于他来说“按它的本质是“建设性的”，它是混乱的对立场，是平衡和秩序的体现。因此他反对把他列入“革命者”之列：“我既是学院派，又是现代派，我像保守派那样现代派”。③

这位作曲家所经历的对新古典主义的迷恋阶段的影响（树立和谐、平衡、结构性的审美理想）很清楚地表现在这种有意识地把对立而结合上；这使我们想起，斯特拉文斯基的进入西方音乐生活是被当时的人看作最激进地“破坏了平衡”的。

写作音乐是从“整理乐谱草稿”开始。这是重要的时刻：

---

① 《音乐诗学》，第58页。

② 他赞同地引证了蒙田的话——“画家、诗人或其他工匠”（《音乐诗学》第53—54页）——并引用了马里丹对中世纪文化的评述，其中他对这一看法感到合乎他的心意：中世纪的工匠“禁止胡乱发展个人主义”《音乐诗学》第53页。

③ 《音乐诗学》，第88页。

“对开始的预先体会”产生于一心想建立这样的秩序，这是“习惯的和正规的……经常的，像自然的需要”。甚至“把我的作品记下来这一事实本身，当我着手作这件事的时候，对于我来说，都没有离开创作的乐趣”。① 对于秩序的辩护是斯特拉文斯基的天性所固有的，这也可以说明（他自己也说过）他的创作入迷和不止一次把音乐与数学相比的理由。例如，他在《纪事》中曾写道，他赞赏古典芭蕾舞，认为它最符合他对艺术的本质的理解了：“在这里，在古典舞蹈中，我看到深思熟虑的结构战胜了模糊不清、规则战胜了独断专横、秩序战胜了‘偶然性’”。② 在《对话》中他又相当详细地讲到不仅在思维的逻辑性范围、而且在确定解决数学或作曲的课题的方法上音乐与数学的相互联系与接近。③

在创作中和作品本身中只有通过勉强而严格的自律才能达到秩序。创作意志的绝对自由和在创作意志面前敞开无限的可能性能够使人望而生畏；而这种恐怖感也就使任何努力变成毫无意义：“如果我可以随心所欲，可以做最好的事，也可以做最坏的事，如果什么东西都不和我对立，那任何意图都是不能实现的，我没有东西可以依据，因此任何创举都是毫无结果的”④

斯特拉文斯基从这一点出发，一分钟都不让自己忘记必须自愿地限制自由、自己控制自己，不能超越给自己设置的界

① 《音乐诗学》，第52页。

② 《我的生涯纪事》第156页。在该处他谈到他排练管乐重奏、同管乐八重奏的演奏者们排练：“必须在纯音响方面建立秩序和纪律，我总是偏重这方面，而不是感情的因素。”第168页。

③ 参看前面引证的在《对话》中数学家莫尔斯顿·莫尔斯的看法。

④ 《音乐诗学》，第66页。

限："创作者的功能在于他通过筛子从想像得出诸因素，因为人的活动（activity）应当给自己设置界限。艺术受的控制愈大、限制愈大，它也就愈自由"。①"就这方面来说，一切关于艺术是自由王国的言论……不过是信口开河……我的自由就在于我在我为我的每一个创举设置的狭小的范围内活动。总之，我愈限制我的活动范围和愈给自己设置重重障碍，我的自由就愈大"。②

在什么地方寻找为阻止创作者任意胡来和投入他的创作意志划定的范围的支点呢？斯特拉文斯基列举了几个。支点首先是由与作为艺术活动的形式的音乐的特点相联系的先决条件所决定的。

创作者需要无限自由的观念只是理论上如此。实际上作曲家所用的具体音响素材是有种种限制的——"音阶的七音和它的变音程、小节的强弱拍"。但是它本身已经使你掌握"丰富和具体的因素"，这些因素提供作者意志活动的广阔的天地，简直是"混混沌沌和使人头晕目眩的无限"。

这里充分表现了艺术思维的组织的力量。由此可见，作曲家不管自愿还是被迫地进入了必然王国（斯特拉文斯基关于这一点，引用了索福克勒斯的《安捏戈涅》中的台词："固执不是聪明而是愚蠢。你看那树木，由于它们顺从阵阵的暴风雨，它们保护了自己的最细弱的枝叶；如果它们在劲风面前不弯腰，早把它们连根拔掉了"。③恐怕自由是自觉的必然的哲学

① 《音乐诗学》，第66页。

② 《音乐诗学》，第68页。关于这一点，他在《纪事》中也写道："……任何秩序都需要强制。只是不要把这看作是妨碍自由。相反地，矜持、限制促进自由发挥，只是不要让它蜕变成公开地放肆。"所引的版本，第194页。

③ 《音乐诗学》，第65页。

定义，（在艺术创作方面）很难想像比这里说得更准确具体了吧。作曲家还应当考虑到感受音乐的听觉的特点。所以，瓦格纳挨批评其中有一条就是：整体歌剧的创作者不考虑音乐艺术的可能性、它“受限制的程度完全符合感受它的器官的局限性”①

斯特拉文斯基的关于音乐现象的论断所描绘的形象乍一看是非常丑陋的——作曲家重理智、冷漠、纯理性主义，对于自己的艺术，甚至不愿运用“涵义、内容”的概念，只关心完成纯形式的课题。斯特拉文斯基的其它名言——关于音乐的表现可能性的言论也起了这种形象的作用①。

斯特拉文斯基在《对话》中好像推翻了他在《纪事》中提出的和引起如此强烈的反响的论点。②实际上只要相当仔细地阅读前后发表的言论就会确信在《对话》中他只是使三十年前他（像他自己所说的）“即兴”和“太不全面”地表述的思想更准确罢了。

他完全有信心地和合乎逻辑地讲出了自己的论点——在《纪事》中直观捉摸到的定义在这里用详细和准确地符合作者的本意的词句表达出来：“这种过于夸张地顺便谈到表现性（或否定表现性）只是一种方法，用来证明音乐是超个人的和超现实的和它本身是处在用语言解释和描写的范围之外的……

---

① ……“我反正认为音乐按它的本质来说是丝毫不能表现——感情、情况、心理状态、自然现象等等的。表现性从来不是音乐固有的性能。音乐存在的意义决不是由于它是表现的。如果我们觉得（经常有这种情况）音乐表现什么东西，这只是错觉，决不是实际情况。这只是一种补充的性能，是根据在我们身根深蒂固的默认把它加到音乐上的性能。……不知是由于习惯还是由于考虑不周，开始把这一切同它的本质混为一谈了。”《我的生涯纪事》，第99页。

② 《对话》第215页。

它否定的不是音乐表现性，而只是某种关于音乐表现性的宣言的价值。我重申我的看法，不过我现在换个方式来表达它；音乐表现自己本身”。①

在《对话》中斯特拉文斯基不仅更加明确地表明了自己的立场，而且如果同《音乐诗学》比较，其中有了新的着重点。例如，他不否认“作品的确有作曲家的感情，当然也就可以看作是它们的表现或像征……”。②然而主要的看法仍然不变：音乐有它自己的境界，是与外界隔绝地自成一个宇宙；每一部新作品“不是模仿，而是开辟了现实”。斯特拉文斯基引证卡西尔③的话决不是偶然的，这位德国哲学家以艺术给我们开辟了“超个人的存在”，是人类创造自己的世界的形式之一。不论是“超个人的”还是创造新的现实的的观念都与斯特拉文斯基关于音乐本质的概念相似。因此对于他来说，最重要的是这一事实：每一部新作品都是新的现实，并且在作曲家的感觉和音乐记谱之间没有“准确关联的依存”体系。音乐连那怕一丁点儿近似能够用语言表达的东西都不表现：“认为作曲家‘力求表现’感情，以后让某人提供语言文字的描写，这简直是既贬低音乐的长处又贬低语言的长处。”④斯特拉文斯基在《对话》中所谈的这一切好像是对自己的艺术的客体和本质的思考作了总结。所有这些在《音乐诗学》中都没有。但是在这本书里散在着比较详细地间接论证这同一思想的论述，或者更确切地说，是论证对这一思想的态度，而同时也就是从保卫纯“音乐”的

---

① 《对话》，第215页。

② 《对话》，第215页。

③ 卡西尔（Ernst Cassirer 1874—1945）德国新康德主义犹太哲学家、教育家，符号论美学的奠基人——译注。

④ 《对话》第216页。

内容的立场对瓦格纳的直率和尖锐的批判。

但是他在更明确地说明了表现性的概念时并不放弃他在《音乐诗学》中所说过的他的看法：艺术家“绝对不能谈什么涵义”，“他所知道的一切和他所关心的就是琢磨出形式的轮廓，因为形式就是一切”。① 于是我们又（已经有过一次了）不得不指出现在这位年纪已经不轻的作曲家的警句式的醒目的表述显然造成自相矛盾。因为如果“作曲家和画家不用概念思维”是正确的，音乐的内容不能完全相符地用语言文字来表达、而且不能同文字语言的评述混为一谈也是正确的，那由此到宣称“形式就是一切”还远得很呢。

内在性的音乐宇宙、另一个现实只是很象征性地、间接地与大自然和人的感情的世界相联系，在这个观点上的音乐结构和音乐逻辑的表现力，不能译成图画、形象、概念的语言的表现——这就是斯特拉文斯基的美学常项体系中的主要的和决定性的观念。也许它在某种程度上可以解释他在使用过去世纪音乐的形式、主题、音调为什么那么轻松自如，他在音乐世界中觉得自己是有全权处理一切积累的财富的主人。还有更加明确地可以肯定地说，这种音乐表现独立自主的思想决定了他把歌词当做纯粹音响素材的态度，他自己承认他在创作《奥狄浦斯王》就是以这一原则为主。②

---

① 《对话》，第216页。

② “根据空洞的，几乎是忠实于自己的崇高气氛的仪式语言来写音乐是多么令人高兴啊！铸成凝固的形式，这些形式就足够它们的表现，词和它们的结合不需要任何注解，因此歌词对于作曲家来说，仅仅成了音响素材，他可以……把自己的全部注意力放到组成歌词的原始成分，即音节上……教会对音乐的态度几百年来就是这样，而这防止音乐流于过分多情，也就是说流于个人主义”（《我的生涯纪事》，第190页）。这使我们想起，斯特拉文斯基在《对话》中把音乐说成是不仅超现实的，而且是超个人的。

当然，像所有“作曲”观念一样，这一观念（也许特别是这一观念，如果考虑到斯特拉文斯基的争辩的腔调，他的发言惯有的、无庸置疑的造声势的成分）需要用创作来校正。因为斯特拉文斯基的创作推翻了一切可以给人以理由指责他以纯粹形式主义的态度对待音乐的思维的“隐晦曲折”。然而尽管斯特拉文斯基极力主张音乐的本质是“超个人”的，但他本人的作品是这样“个人”的（请允许这样俏皮地运用概念！），不论风格怎样演变，还是很容易认出来的。并且，尽管音乐内容“独立”和“超现实”，在艺术思想的转变中还是可以感触到时代的脉搏和倾向的。甚至不仅如此，生活事件对至少有一部自己的作品的直接影响曾由斯特拉文斯基毫不含糊地和意外直爽地揭示出来。这指的是《三种运动的交响乐》，他在《对话》中谈到这部作品是：“关于战争的具体印像，常常是来源于电影”，并且从情节上解释了几乎每一个乐章：“第三乐章实际上是表现战争阴谋的发生，虽然我只是完成了作品以后才明白这一点的……赋格曲开头的静止，按我的意思是滑稽的，就像当德国人的机构系统垮台以后，他们的傲慢气焰被打倒了一样。赋格曲的呈示和交响乐的末尾在我的题材中是同联盟国的胜利联想在一起的，而末乐章……表现了我由于联盟国的胜利而说不出的欢欣鼓舞”①

我们不再讲斯特拉文斯基的其它作品的分析了，这些作品的生活联系是研究得相当详尽的。上面举的例子是意味深长的，这不仅由于音乐作品内容方面的分析是作曲家本人提供的，还由于他是在一个理论著作中作出的分析，而在这同一著作中他又说音乐的本质是“超现实的”。

① 《对话》，第203—204页。

但是尽管有这些前后不一致和相互矛盾的地方，这是天才的艺术家们写理论著作时常好犯的毛病，尽管有这些可能的更正和评价的灵活性，但不能不看到：音乐表现性具有自身价值的思想是斯特拉文斯基的中心思想。正是这种思想使他对过分奢求用语言文字表现音乐涵义不抱好感。他甚至企图提出这二者的关系的历史观："歌唱愈来愈同歌词联系在一起，"他在《音乐诗学》中写道，"最后就成了一种填料（a sort of filler），这正证明自己的衰落。从它把表现歌词的涵义做为自己的使命时起，它就脱离音乐的范围，同音乐不再有任何共同点"。① 正是在这一点上（在对综合艺术的理解上）他同整体艺术(Gesammtkunstwerk)体系的创造者瓦格纳有最重要的分歧。

斯特拉文斯基所激烈反对的并不是音乐同诗词或形体造型综合，如果认为一个歌剧、舞剧、坎塔塔等的作者是那样未免太奇怪了。他不接受的是根据浪漫主义美学、尤其是它的瓦格纳的"变种"形成的综合形式。他对瓦格纳的概念不仅格格不入而且是敌对的。

斯特拉文斯基在同瓦格纳争论中不惜冷嘲热讽，按捺不住辩论的火气。瓦格纳的创作中的一切——从采用主导动机体系（他称它为"衣帽间的号牌"）② 到乐剧的概念（他形容为"音乐戏剧的零零碎碎和一片混乱）③ 他都看着不顺眼。但所有这些都是次要的过失，不是原因，而是结果。斯特拉文斯基认为瓦格纳的主要毛病，他对艺术的罪过是在于：他把违背音乐的本性的话剧的思维体系引进音乐。他把音乐当作哲学推理

① 《音乐诗学》，第46页。

② 《音乐诗学》，第79页。

③ 同上，第46页。

的对像。如果说以前音乐被人毫不脸红地看做不过是“感情的娱乐”，去歌剧院“就是为了去消遣”，那么去瓦格纳的创作中，音乐却变成了“艺术宗教的意思不清楚的一派胡言，它有没有什么意义的英雄气概、一大堆玄耀的和武打的东西、浸透了虔诚的拜神精神的语汇，所以现在去歌剧院，“是为了冲着戏打哈欠，戏里面的音乐被违背它自己的规律的限制硬给弄瘫痪了……”。① 顺便指出，斯特拉文斯基虽然不止一次地强调音乐本质的崇高、不可知的精神，但从来没有把艺术本身归结为一种宗教崇拜……② 这种思想他本能上感到格格不入。如果说斯特拉文斯基对艺术也可以说有宗教的态度的话，那这不表现在外在的现象上，而是表现在对它的本质的解释上（认为有最高的、精神的、超个人的因素）。

斯特拉文斯基在批评瓦格纳“始终都是浮夸的”时候，拿威尔第的歌剧的每一页都可以看到的“朴实而同时又贵族式地花样翻新”来与之对照。瓦格纳的“无终旋律”原则本身是与音乐的本性相抵触的：“无终旋律……是污辱旋律的尊严和甚至旋律的功能本身，旋律是从容不迫的语句在音乐上的歌唱”。对旋律的这样的理解可以在某种程度上说明为什么对贝利尼过分赞扬，他作出以下的判断也就比较容易明白了：“名流们在咏叹调《美人的心》中所看到的只是微不足道的皮毛，但是其中的内容和真正的独出心裁之处要比《指环》的滔滔雄辩和哀号多得多”。③（虽然后一评语不容否认是既带辩论的

① 《音乐诗学》第62页。

② “真的，是该一劳永逸地结束把艺术解释为宗教，把剧院解释成庙宇的愚蠢而亵渎的做法了”——他在《纪事》中再一次由于拜鲁特上演瓦格纳的歌剧写道。前引的版本第82页。

③ 《音乐诗学》，第64页。

劲头、又带尖刻的挖苦）。

“在更好地为音乐服务的幌子下做叛卖音乐的勾当”只是斯特拉文斯基对瓦格纳不满的意见之一。第二个不满的意见（前面曾提到过）是不重视秩序、严谨性和结构。瓦格纳的艺术是“即兴多于结构”，它“是符合这一流派的：它严格地说不是无秩序，而是极力弥补秩序的缺陷”。①

虽然斯特拉文斯基的批评显然有主观性，表现了他个人（艺术的）对冗长的议论和感情外露反感，其中无疑还是抓住了“总体艺术”美学的某些客观存在的缺点的。同样明显的是：虽然如此，这不能解释为什么公开表示的敌意这样强烈。他的讽刺和激怒由于他既承认瓦格纳的天才的力量、又承认瓦格纳的艺术对十九世纪下半叶到二十世纪初音乐的十年的发展的影响②而更加强烈。这场辩论和它的性质只根据两位在音乐史上各主一代风骚的大作曲家在创作个性的差异和艺术家的自我中心论是不能理解的。这里我们遇到的是两种美学观点的冲突，它们在各自深刻的、原则性的基础上是水火不相容的。对于斯特拉文斯基来说，在瓦格纳身上最完整地体现了他所不能接受的所有那些浪漫派艺术的原则。他不仅以自己的艺术否定这些原则，而且积极地、不遗余力地同它斗争。

在斯特拉文斯基的创作中，音乐与语言文字的结合是在另一种美学基础上实现的。他在这里也不改变自己把音乐的本质看作是独立自律的封闭世界的观点。他感觉兴趣的不是主人公的心理状态，不是性格的发展，不是详细地刻划微妙的心灵活动。“当我研究歌词的时候，我的音乐唾腺受到音节的音响和节

---

① 《音乐诗学》，第65页。

② 《音乐诗学》第65页。

奏的刺激”——他在《对话》中关于自己写作《奥狄浦斯王》的情况这样写道。他明确地表示自己“讨厌真实主义”和写的“不是带情节的剧”（瓦格纳）。① 对于他来说，纯粹乐思的运动、纯粹音乐的结构、组织缜密形式严整的结构在歌剧的综合中是起决定性的。因此他偏爱“分曲”的戏剧结构，强烈反对主导动机体系、反对音乐织体的不断流动性，反对一切有别于“诗的歌剧”的“散文歌剧”。②

反浪漫派的倾向是二十世纪中最显著的倾向之一。而斯特拉文斯基是先驱之一，这些先驱们以自己的创作标出这个倾向、给这个倾向提供根据和使它成为有普遍意义的。在这方面他同兴德米特相近，无怪乎新古典主义的诞生首先是同这两个人的名字有关了。但也有重大区别。

兴德米特在他的世界观（哲学的和艺术的）的主要特点上仍然同德国浪漫派相联系的。在这一方面兴德米特反抗浪漫主义美学好像是从他不由自主地仍有精神上的联系的这一传统内部造反。

斯特拉文斯基没有这种精神上的血缘关系的束缚。他的家谱是源自另外的根。作为一个艺术家他是在俄罗斯古典音乐的土壤上成长起来的，俄罗斯古典音乐的原则离德国浪漫主义很远，他并且还吸收了德国文化的许多东西。斯特拉文斯基按他的处世态度来说，从来不是一个浪漫派。

在《对话》中，由于谈到《奥狄浦斯王》，他这样说明他与德国文化的关系：“我也知道同德国树干（巴赫—海顿—莫扎特—贝多芬—舒伯特—勃拉姆斯—瓦格纳—马勒—勋伯格）

---

① 《对话》，第177，179页

② 同上，第178页。

的联系——只是像枝芽”。①

因此斯特拉文斯基在否定浪漫主义美学上才这样决不妥协和非常彻底。这在《纪事》和《音乐诗学》中特别明显，这两部书是写在斯特拉文斯基必须树立自己作为一个艺术家和自己的新美学原则的时期，并且是还强烈地感到受瓦格纳的音乐和美学影响的时期。正是在《音乐诗学》中他表示了自己对由浪漫主义产生的交响诗体裁的态度——又是从纯音乐的内在表现力的立场出发：“……顺便说说，这种作曲类型是短命的，不能够把它看成可以同大型交响乐形式平起平坐，因为它完全依赖与音乐格格不入的因素”②。

如果现在想像中标出以上所提供的音乐现象概念的支点的话（这些支点是：对严整、秩序、相称、阿波罗因素的崇拜，作为创作自由基础的自觉的从容不迫、不受拘束，不接受超出音乐成分独立表现力范围的东西），就不难想像表演者提出的要求了。不过斯特拉文斯基在这个问题上，像在某些其它问题上一样，不妥协到率直的程度。不要任何“解释演奏”、只要演奏，即：“准确地把在指令中详尽无遗的（作者的）表现意志再现”③。

关于表演者的权利与义务的思想是斯特拉文斯基贯彻始终的思想之一，他不止一次地回到这个话题上来（最初是在《纪事》中，④以后在《音乐诗学》中，最后在《对话》中）。他认

① 《对话》第186页（点是本书作者所加——原注）。

② 《音乐诗学》第74页。

③ 《音乐诗学》，第127页。

④ “表演者的优点，”我们在《我的生活纪事》中谈到，“是由一个特点决定的：他在总谱中看到的正是它里面实际上有的东西，而不是在它里面寻找他想看到的东西。”前引的版本，第125页。

为表演准确、对作者的原谱一丝不苟（“违背作品的精神的错误、总是从违背原谱的一点一滴开始……”①）是表演天才的首要的优点。同时他还对表演者有别的要求："关切地贡献自己的一切"、直觉、才华经验的能力，这些都帮助他使作品表演富有活力，而不歪曲作品。但是这些别的要求又是什么呢？难道不是表演者的解释能力吗？这种带有保持原作者的风格和形象结构的敏锐的能力，不是无疑有别于“只是物质地把作者的原谱再现”的、但毕竟是表演解释吗？既然斯特拉文斯基自己在《纪事》中从自己的作品的优秀演奏家中高兴地举出昂塞尔梅、克勒姆佩雷尔、托斯卡尼尼这样不同个性的指挥家，这难道不是承认演奏者不但有权利、而且有义务作出鲜明的解释吗？如果这些指挥家中的每个人在这种情况下仍然是既忠实于作品的“点滴”、又忠实于作品的“精神”，那只能是承认在“点滴”不漏的情况下，“精神”是相当多层次和多方面的，这样才能以这样不同的身分出现。然而斯特拉文斯基在《音乐诗学》中运用“演奏者”和“演奏解释者”的概念随心所欲，不十分严格遵照术语的始终一贯性。②从上下文来看，显然他抨击的实际上不是解释演奏，而是蹩脚的解释演奏、放肆的趣味、使演奏者同原作者对立起来，把演奏者的个性“突出”到首要地位。

对过分表现演奏家个人的强烈反感、对“积极”解释的任何形式的厌恶，也是同斯特拉文斯基的世界观的反浪漫主义情绪一致的。他不仅不隐瞒这一点，反而更加强调。他特别批评

① 《音乐诗学》，第129页。

② 他说明这两个概念的辩证关系如下："谁想要博得解释家的称号应当遵守的第一个条件是首先为无懈可击的演奏家。完美的窍门是首先认清他所演奏的作品指令的规律"。《音乐诗学》，第132页。

那些指挥家："浪漫派的音乐过分夸大指挥个人的意义……被抬高到女巫的三脚架上，他把自己的速度、自己特殊的强弱变化强加给他指挥的作品，归根结蒂发展到说是自己的第五、自己的第七，就像厨师吹嘘按自己的烹饪法做的菜"。① 写出这样沉痛和恼恨的话该饱尝了多少表演者无法无天的任意处理的苦头啊！

音乐作品给自己的演奏者不仅规定了速度、色调变化、力度、并且还规定了姑且称作音响的合理性。斯特拉文斯基强烈地反对他形容为"连起码的和礼貌的谦恭的简单规矩都不懂"的做法。这指的是扩大总谱的乐队的和合唱的编制，例如巴赫的《马太受难乐》本来是为室内乐编制的，就被人给篡改了。"加厚(thicking)并不等于力量就增强了……声部的重叠使音乐笨重……这种增添的剂量要求细微和小心……必须要有非常明确的审美力和文雅的修养"②。

最后，音乐存在还有一个环节、斯特拉文斯基短时间地对它集中了注意力，那就是：听众，听众的创造性地共同感受的积极性（"听众负有使命在某种程度上成为作曲家的伙伴……"），因此必须培养聪明而有教养的听众，他们不仅听，而且听懂："约翰·塞巴斯蒂安·巴赫乐于徒步长途跋涉去听布克斯特胡德的演奏的时代已经过去了。广播现在日日夜夜把音乐每时每刻地送到家里。如果不算他还需要打开收音机的话，广播使他不费吹灰之力。但音乐感不训练是既得不到、也不能提高的。在音乐方面……消极被动会逐渐使人麻痹、能力衰退。"③

---

① 《音乐诗学》，第131页。

② 同上，第136页。

③ 《音乐诗学》，第142页。

传统与现代。斯特拉文斯基的关于音乐本质的看法也反映他在讲稿中对历史过程和它的规律性的理解上。简单地说，他对历史过程的概念是像以下这样。每一个时代都创造自己的风格、创造"作者表述自己的构思的特殊方式"，① 以自己的专业语言采用这种方式说话。语言是该乐派或一定时代的作曲家通用的因素。时代的风格是由"个别"的风格混合产生。随着时间的推移，这些个别的、个人的风格不再区分得出来，我们抓住的只是某一个时代的总的风格面貌。斯特拉文斯基没有把他所用的概念和它们相互依存（风格、语言、方式、音乐姿态等）加以具体说明。对于他重要的只是注意到在音乐史中一个时代有别于另一个时代的事实。他是做为一个艺术家来运用这些概念的，并不求美学范畴的科学精确性。

天才艺术家们的风格是时代风格面貌的决定的因素。他们的艺术包含有这样强有力的脉冲，所起的作用远超出该时代的范围。这些天才是"灯塔一策源地"（斯特拉文斯基引用了波德莱尔的形容词），在他们的光和热中形成主要的倾向，成为他们的后继者所共有的倾向，并将促进"构成文化的整套传统的形式"。在这一方面，对于他来说，绝对进步的观念实际上是没有意义的和无根据的，因为它是以今天总是比昨天好为前提的，或者以斯特拉文斯基的话为例："现代大型乐队体现了比过去不大的器乐合奏进步，瓦格纳（又是瓦格纳！——本书作者）的乐队就比贝多芬的进步"②。

但是全部所说的关于风格的话，只是主要话题的准备阶段。这话题是：今天，现代音乐的困难和存在的问题。斯特拉

① 《音乐诗学》，第71页。

② 《音乐诗学》，第73—74页。

文斯基在讲稿中所提出的社会——艺术理想是中世纪，①当时“重视和维护精神因素和个性（不要和个人混淆起来）②的尊严的首要地位”，当时价值和道德原则的等级层次是有固定的标准、“好与坏、对与错”的概念来决定的，当时“好的工匠”一心想的是“通过有益”表现“美”，当时实用和审美处于美满的和谐状态。正是这些“美好时光”对于斯特拉文斯基来说，是评价他当时的时代的衡量的尺度。而这样的比较对现代是不利的。社会生活的剧烈的动荡引起价值标准和“相互联系感”的丧失。中世纪的工匠精神的和谐被破坏了。一方面，音乐丧失了自己崇高的精神热情和降低到纯功利的目的，带有实用的性质。“精神因素本身是病态的，”因此音乐，尤其是“纯”音乐带有“病理缺陷”的征兆。现代音乐丧失了决定中世纪的和古典主义音乐的“面貌”的宝贵素质——文化发源地的普遍主义、沟通的普遍主义。“这些时代让位给新时代，它在物质领域想把一切统一划一，而在精神领域反而为了无政府的个人主义而消灭任何普遍主义。”③

社会本身鼓励这种“精神上的无政府主义”，它使艺术家“在人们眼里成为怪物：标新立异的怪物，发明自己的语言和一切表现手段的人……事情发展到他说的语言与他的听众的世界没有联系”。④

浪漫主义以前的文化的普遍主义特别吸引斯特拉文斯基的

① 甚至不是中世纪，而是文艺复兴时期。斯特拉文斯基在这里和后面所用的“中世纪”都是含义很广泛的和不确的概念，实际上他追求的理想接近文艺复兴的美学思想。

② 《音乐诗学》，第77页。

③ 《音乐诗学》，第76页。

④ 同上，第75页。

地方在于：它以流传甚广的和传播到其它方面的“有益于发展的文化的存在为前提”。世界主义“开始征服我们”，它带有徒劳无益的折中主义的冷漠消极性”。

斯特拉文斯基所说的个性和个人、普遍性和世界主义之间的区别值得注意。普遍主义是依靠现有的文化传统，是以有个性——和谐发展的、精神解放的和在艺术表现上是自由的。只有这样的个性才能创造出斯特拉文斯基的理想——包罗万象的文化。相反地，个人（更正确地说是个人主义）的意识的恣意妄为和混乱状态，随心所欲、刁钻的怪想、不可遏止地无论如何也要标新立异的追求是它的规律，所产生的文化由于没有巩固的传统的根基，所以是世界主义的，而不是普遍主义的。

斯特拉文斯基为现代文化接受了和论证了理想化和乌托邦化了的中世纪美学。对于他来说，面向浪漫主义时代以前的音乐不是做为形式主义的手法，而是表现自觉的美学信念。也许这正是他自由地、不受拘束地对待借用的另一个原因：工匠劳动的艺术，不知道个人创作者是谁，然而却永远是独一无二的、自由地运用现成的公式——动机、规范、陈述手法。显然，斯特拉文斯基是根据这些工匠艺术家的经验才写道：“危险性不在于……借用旧套。危险性在于粗制滥造和把它看成规律、专横。专横只是退化的浪漫主义的表现。”

从这段引文的字里行间显然可以看出同浪漫主义对个人主义的“我”的崇拜的争论.不过，斯特拉文斯基还不掩饰他的矛头是指向瓦格纳、后期瓦格纳派和他当时的革新家的“先锋派的”。

斯特拉文斯基的最重要的话题之一是对待古典音乐家和古老的音乐的态度、传统的问题。正是在这里，在讲稿的好像是专门用来提倡和论证破坏性很大的思想的这一章里，我们遇到对于艺术有建设性的想法。提醒一句，《音乐诗学》中不仅

总结了斯特拉文斯基的“新古典主义”时期的经验，而且还有在这以前革命地反抗、打破传统的、对学院派趣味做出乖谬行为时期的经验。然而正是在《音乐诗学》中斯特拉文斯基肯定了传统对艺术的促进作用。这里有一些定义，由于它透彻和深刻，所以想整个引用在这里。“真正的传统不是一去不复返的过去的残迹，它是活的力量，是真正鼓舞、开导的力量”。传统“像遗产，在你传给下一代之前增加它的财富的条件下交给你。传统……保证创造的不间断”。他以自己的经验为例，他创作了话剧《马芙拉》，证明被遗忘了一百年和在多方面被瓦格纳的乐剧侵蚀埋没的传统的生命力。由此可见，斯特拉文斯基不是像我们很自然地预料的那样激烈否定以前的经验，而是激情满怀地投入当时的音乐生活。他的热情正是在相反的方面：他深信只有包含进一步发展潜力的传统才是活传统。并且它只有在发展的时候才是活的，而不是在学院化、僵化时还是活的。①这里指引他的既不是天才艺术家的直觉，也不是能够根据此时此刻的经验看出比较重要和稳定的艺术存在规律的智慧。正是应当在这个意义上理解斯特拉文斯基所援引的奇谈怪论：“讽刺地断定：凡不是传统的，就是剽窃”。

斯特拉文斯基在《对话》中又回到传统的定义，并且揭示出概念的本质。这里重要的是举出了三点。第一点，传统是一种发展的现象，它“产生、成长、达到成熟，走向衰落，并且常常又复兴，……真正的传统是存在于矛盾之中”。②第二

① 反过来说，任何新事物只是由于同传统的联系才有生命。“革新只有同传统携手前进才有成效。活的辩证法要求革新与传统同时发展和得到肯定”（《音乐诗学》，第123页）。这些话是斯特拉文斯基谈别的问题时提到的，但完全同他对传统的作用的看法一致。

② 《对话》，第218，219页。

点，他感到传统是一种稳固的东西，因为“艺术家感到他的遗产是像铁钳子一样夹着自己”。① 第三点，艺术发展的过程不可能没有新传统的产生。

在美学文献中常常把艺术的进步看作只是传统的丰富和发展。但是囿于这个框框不能解释艺术史的千姿百态的现象。真正的艺术史表现的不仅是传统的发展，还有新传统的不断形成。它是由各个突出的个性组成的。而这个过程中断了就表明艺术陷于疆局停滞不前了。当然，斯特拉文斯基的见解没有以这种形式表达出来，但是他的看法的实质就是这样的　他说：“奠定真正的传统的基础的作品可能完全同过去的音乐不一样，尤其是跟最近的过去的音乐不一样。”② 我再补充一句：像斯特拉文斯基本人的情况一样，由文化所决定的革新的艺术家与传统联系的线索迟早会发现的。新的传统在有这样的联系的条件下成为未来艺术的积极力量巩固下来。

斯特拉文斯基在对待传统的态度方面和对音乐风格的说明方面，都像讲稿的整个问题的范围一样，是有一定程度的选择性的。在谈到现代音乐的风格时的发言首先使人感到的是对实践（如果可以这样说的话）、实用的创作的关注——在他的论断中有他经历的风格演变的痕迹。例如，他只说出两种风格——古典主义和浪漫主义。举出这两种，正是为了批判浪漫主义（已多少次了！）和肯定做为秩序和组织性的体现的古典主义原则的美学价值。即使是浪漫派作曲家（例如韦伯）或接近浪漫派的作曲家（例如柴科夫斯基），斯特拉文斯基所强调指出的正是他们由于有严谨和组织缜密的特点使他们从浪漫主义美

① 《对话》，第219页。

② 《对话》，第216页。

学的"无政府"意向分离出来。①有趣的是：斯特拉文斯基从这个观点出发，把柴科夫斯基与瓦格纳相对照，强调俄罗斯音乐的经典作曲家的结构严谨和"驯服的浪漫主义"："他的主题大部分都是浪漫主义的……体现（发展）它们的手法决不是浪漫主义的。"②（斯特拉文斯基的新古典主义阵线的战友兴德米特像不欣赏其他"情感"乐派的作曲家一样不欣赏柴科夫斯基的艺术，正是因为它"缺乏结构"）。

斯特拉文斯基还随意把学院主义和浪漫主义列为另外两个对抗的概念。值得注意的不仅是这一对并列的概念，而且还有把现代主义和学院主义这样内涵差别很大的范畴相提并论。斯特拉文斯基用自己独断的解释使它们接近起来：现代主义就是当代的；学院主义是必须规定一定的乐派（产生一套规范的传统主义）。③斯特拉文斯基与其说是解释和分析概念的真正涵义，不如说是用自己的批评回答和宣布自己对当代音乐的态度，论证采用古老音乐中形成的风格模式的可能性："……我们可以利用学院派（传统）的形式而不冒自己成为学院派的危险。"在需要的时候还怕利用它"那显然暴露了自己的软弱。"在这些话中的强烈的辩论的语气使人感到斯特拉文斯基在演变

---

① 在对浪漫主义的批判中的片面性和刺眼的"个人"的色彩这样强烈，他把任何风格流派都有的通病只归咎于浪漫主义了，即：以清除旧的程式为托辞树立了同样武断的、更束缚得步的程式。在这些话的背后不仅看到了斯特拉文斯基对瓦格纳是多么恼火的影子，而且公开了他的名字。

② 《音乐诗学》，第83页。

③ 例如，一些天才的作曲家出现，在音乐界引起"很大骚动"（distu rbance）。在这情况以后又平静下来。它们的影响愈来间接了，到一定的时候只有教师受它们激励了。这时也就产生了学院派……"（《音乐诗学》第75页）。他在《对话》更明确地说道："学院派作曲家指靠旧的规则多于指靠新的现实……"（《对话》，第219页）。



的新阶段（用普谢科非耶夫的话说，斯特拉文斯基的音乐里“巴赫与跑调”相结合）所遇到批评与争论的活跃气氛。

斯特拉文斯基正是由于谈对古老音乐的态度才说出了自己的看法：“活的幻觉要比死的现实有价值”。斯特拉文斯基认为“活的幻觉”更有价值是在于：正是它帮助重建了过去时代的诸现象的联系，使自己看到的整个面貌更明显具体，从而对于艺术家来说，比那些虽严谨但干巴巴的科学事实更觉得可靠；因此应该相信本能、直觉、而不是理性。

在这种情况下，应当就这一点反驳斯特拉文斯基：他把直觉的作用绝对化了，宁可只要直观的感觉、捕捉捉摸不到的东西的直觉能力，而不顾历史事实的、科学的、唯物论的根据：①……要寻根到底地认识音乐现象，不需要研究原始的仪式和咒语……怎能解释我们从来没有见过的事物呢？如果只受理性的指引，这会直接把我们引到错误上去，因为在这种情况下，理性没有受本能的指引”②。科学只给假设提供根据。“在这些假设的保护下，某些艺术家喜欢幻想，不把它们看做科学事实，宁愿看做是灵感的源泉”③。斯特拉文斯基肯定地说：本能是绝对不会犯错误的。正是在这个意义上(在与过去的联系、解释过去的定义上，在无保留地信任本能、直觉的意义上），斯特拉文斯基活的幻觉比死的现实更重要。④

① “我们的想象力通常利用先人的理论填补空白（我们所不知道的过去现象的相互关系）。例如，唯物论者求助于达尔文，在动物的进化中，把猴子放在人的前面”（《音乐诗学》，第26页）。

② 《音乐诗学》，第25页。

③ 同上，第26—27页。

④ “本能是不会犯错误的。如果它使你迷了路，那它已经不是本能了。不管怎样，在这些问题上，活的幻觉要比死的现实更有价值”《音乐诗学》，第25页。

斯特拉文斯基在维护自己的学院派的权利时，也许是第一次这样明确地谈到平易性的标准，并且因而推断听众没有专业评论家的假斯文："现代的音乐是属于当代的和应当适合自己的时代和为自己的时代所听懂的"。当然，可能上述的现代性的标准不够明确和在理论上没有说服力。但显然斯特拉文斯基是指艺术符合时代的倾向和处世态度以及（这特别重要）新音乐能为今天的听众所听懂。正是这样未感染上"假斯文的病毒"的听众，如果他能自主的话，具有"感到新鲜的直接性"，并且"表现出自己比那些以评判艺术作品为职业的人态度更端正。"①

专业批评家形成了自己的现代（现代主义）观的标准——"凡是使人觉得不谐调、混乱的，都自动地归入现代派类。他们不能不承认清楚的东西……也没有留下它们可以隐藏起来的模棱两可的地方，却也处在学院派的庇护之下。"②在对待现代派的辩护士方面，斯特拉文斯基用了"矫饰"这个词，来形容他认为是文化中的一种庸俗斗气。"先锋的矫饰"、"革命的矫饰"③——主要的就是不断地追求标新立异，它比露骨的感伤和平庸陈腐的曲调迷更快地就不时兴了。曲调迷"把手按在心头谈论旋律，维护感情的权利，表现出对高尚的因素的关注，有时醉心于东方色彩的异国情调，甚至到对我的《火鸟》表示钦佩的程度。"④

---

① 《音乐诗学》，第91页。

② 《音乐诗学》，第86页。

③ "他们探索的不是音乐，而是休克的效果、妨碍理解的引起骚动的反应"——斯特拉文斯基形容先锋派的假斯文的立场道。（《音乐诗学》，第15页）。

④ 《音乐诗学》，第92—93页。

斯特拉文斯基在自己的一生的这个时期还以尖锐的批判的态度对待先锋派。在实质上，他在“先锋派的有杰出才智的人”身上看到同样的假斯文：强求音乐“满足他们对荒谬的噪音的嗜好”。当然，他的批判乍看起来好像涉及的全是纯形式的因素（“噪音就是说是不好的音响、是禁忌、经不起严肃批评的不协调的音乐”）。① 但只要细想一下，他这里是指的勋伯格②，他把勋伯格从所有先锋派分出来，是为了表明，即使是批判先锋派，他也是从自己的美学立场。他认为勋伯格首先是不严肃、甚至是不太认真负责地对待艺术。（“今天，我像过去一样，不相信伪币和提防别把它当成真币”。）③

如果哈佛大学的学生听斯特拉文斯基的课，想得到关于音乐的总的知识的系统的讲授，那他们就错了。但由于这外在的机会，我们当代的人却有了二十世纪这位杰出的艺术家的审美观的珍贵的资料。在这份资料中对于我们最重要的是斯特拉文斯基自己谈他的演变和他对音乐的态度的实质。而他在结论中又一次总结了他的态度。音乐是微观宇宙，作曲家是他的创造者。在这方面，他像宇宙的创造者一样，他的能力既有限、又无限。音乐的世界是内在的和独立的，它不受现实生活的直接影响并是自律的。创作作品的作曲家（当由于我们的努力有东西问世时），经受着像妇女生小孩一样的感觉。也同样希望与

---

① 《音乐诗学》，第14页。

② 虽然勋伯格做为作曲家在美学和风格的原则上同他大不相同，他还是承认《月迷皮埃罗》的作者“完全认识自己所做所为，而不想欺骗任何人。他采用了最适合他的音乐体系，并且在这体系中他是非常合情合理和彻底的”《音乐诗学》，第14—15页。

③ 《音乐诗学》，第14页。

别人分享诞生的欢乐。音乐在这一意义上是“和”①

张洪模　译

（根据1975年“苏联作曲家”出版社版莫斯科）

① 斯特拉文斯基引用了中国哲人的格言。（《音乐诗学》，第146页）。

阿诺德·勋伯格的《风格与思想》(1975)

〔苏联〕**纳·沙赫纳扎罗娃**

阿诺德·勋伯格在二十世纪音乐中占特殊的地位。他领导了新维也纳作曲家乐派，这一乐派的作曲原则（在理论上和在创作上）的奠基和建立正是与勋伯格相联系的。这指的是“十二音作曲技法”的创造——这一发明对欧洲音乐以前的二百年的发展来说，是最激进的和最有破坏性的。

现在已经很难否认：这个技法在不同程度上正在被各种倾向的、甚至方向相反的艺术家公式化地或自由地运用。同时十二音技法的创造好像是在完全推翻调性体系道路上排除了最后一道障碍，并且不管勋伯格意下如何，它已经成为所有破坏倾向的推动力，这些倾向常常已经同艺术没有关系，它们的产生是新技法的作者所意想不到的。在这方面，评论家保尔·罗森菲尔德完全有理由称勋伯格是：“现代音乐的巨大不安定因素”。①

① 参看马克利斯：《现代音乐指南》，第353页。

目前音乐界对于勋伯格作为理论家的著作（例如，只是近几年来才开始出现论他的理论著作的论文）和作为教育家的著作都不够熟悉。对勋伯格本人和他的十二音作曲技法的无保留地辩解和非善意地全盘否定（二者常常都是根据对对象的一知半解），都同样是无成果，并且也无助于客观地陈述作曲家本人的观点，从而也就不能促进客观地评价它们。

本章是从美学上分析勋伯格的著作集《风格与思想》。它由论文《对文本的态度》、《新音乐、陈旧的音乐，风格与思想》、《进步的勃拉姆斯》、《12音的作曲》、《危险的游戏》、《通过作曲训练听觉》、《音乐中的心灵和头脑》、《民俗交响乐》、《人的权利》、《总是转回来》、《教育的福利》、《这是我的过错》、《归宿》等组成。①

在这些文章中，有专论（论马勒和勃拉姆斯的）、有纯粹作曲理论，有由于战争年代的事件而发表的言论（例如，1944年在《艺术家与附敌》专题讨论会上的发言，或1947年的《人的权利》）等。但差不多其中每一篇都在某种程度上涉及创作问题，使我们能够发现勋伯格对现代音乐的重要过程的态度。

当然，文集不是专讲一个题目或一定范围的问题专著（如兴德米特的《作曲家的世界》或斯特拉文斯基的《音乐诗学》，那样的书中作者的美学观点会表现得更完整些。尤其是在《风格与思想》文集中编入的论文、讲演、发言、学术价值和认识价值参差不齐。因此在这种情况下，本书作者比前几章更多地利用勋伯格的其它著作、他的书信、与学生的谈话的摘录等。但是文集的材料还是足能代表勋伯格的观点的，这些论文实际

① 文集中的某些论文是用德文写的，由编纂者译成英文，其余的是用英文写的。

包括了这位作曲家的全部理论活动，因此有理由把《风格与思想》看作是勋伯格的思想的集中表现。①

勋伯格和传统。

“我是被迫成了激进派的保守派……我本人痛恨把我称为革命者，因为我不是。我所做的既不是革命的，也不是无政府的。我从最初起就有非常发达的形式感和非常厌恶夸张。”② 从勋伯格给斯洛尼姆斯基的信中引来的这些话是争辩的口吻，不无勋伯格常有的自欺欺人的特点。

但这些话引人注目的是同时代人把他这位作曲家首先看作是艺术中的革命者、破坏者、打倒一切者。

当然，在勋伯格的论点中也不完全对，他既是革命者，也是推翻对音乐的本质的实质很重要的惯常的概念的人。但在这论点中也有一定的道理。道理并不在于勋伯格是保守派，而在于他确实不是无政府派，并且虽然他的活动(作曲的和理论的)对过去的东西明确地抱否定态度，但他同过去的艺术的联系要比通常所认为的多得多。在苏联的艺术学文献中长期占主宰地位的看法是：勋伯格同一切以前的发展彻底决裂，创造了一个与过去传统毫无联系的自己的音响世界和自己的音乐审美观。近几年来，这种看法非常显著地动摇了。但代替它的另外一个看法是：力求把勋伯格看作只是奥德文化的产物，因此他作为作曲家和理论家只有局部的意义和影响。不论是前者和后者

① 正像文集的编纂者迪卡·纽琳(勋伯格的女弟子)所写的，文集的论文包括了差不多四十年的“勋伯格的智力活动，所以反映了……他的思想在这时期的发展”。(《风格与思想》，编者序)。

② 勋伯格的学生艾斯勒对他的创作的评价与此观点不同：“如果用海涅的一句天才的说法的话，他是写‘夸张的音乐’”。(《民主德国音乐学家论文选集》第180页，艾斯勒的论文《阿诺德·勋伯格》。)

的看法都是片面的——二者都只考虑某些局部的因素而放过了问题的重要方面。

勋伯格对过去的文化的态度，是有各种角度的。有对过去时代的艺术杰作的深刻的尊敬，从这一角度来看，他的以下的话是有教育意义的和有俾益的："自己值得尊敬的人才能够感觉到对别人（这里是指另一种个性的作曲家瓦格纳）的尊敬。这一看法还可以用另一个方式表达：不能尊敬别人的人，自己也不值得尊敬……"①

这一主张表现了真正的音乐家的豁达大度，能容纳甚至与自己格格不入的创作现象，只要它符合艺术性的高标准。实际上，这一立场的具体化或深入是他这样的见解：所有真正的艺术永远是新的（"'艺术'意思就是'新艺术'，所以从这一点上来说，'新艺术'的概念就没有意义了"）。②这里所表现出来的审美上的"宽容"（对于已经形成的对勋伯格的印象来说是出乎意外）显然是由于勋伯格识别天才独具慧眼，正像米特切利所写的那样，他从来没有看错过。这种鉴别力、善于珍惜甚至方向与他背道而驰的才华的能力表现在他的一系列的评价上。对于我们来说，特别感兴趣的是他对肖斯塔科维奇的评语。勋伯格对于后者的创作由于社会倾向太强烈而不能接受，但他不仅指出他的"才华出众"，③而且指出他的"交响乐作家的气息""甚至非专门家都感觉得出来"④（这一评语

① 《风格与思想》，第39页。

② 同上。

③ 《书信集》，第231页。

④ 《风格与思想》第105页。勋伯格在这里还写到他怎样起初不能接受马勒和雷格尔的复调风格。"我有一次说道：'如果对位就是雷格尔写的这样，那不是我写的那种对位'。我错了，这种和那种都是对位"。《书信集》第231页。

迥非寻常，因为勋伯格在自己的论著里差不多是不用交响性这个概念的，连维也纳古典乐派的风格他都说成是“发展了的变奏风格”）①。

大家都知道，勋伯格只用古典的范例教他的学生。艾斯勒写道：“只有他的学生现在才知道，他对巴赫、贝多芬、莫扎特、舒伯特的作品研究得多么深入和有独到之处。很少有人知道勋伯格是一个严格的保守主义（他自己也说他是个保守派——本书作者）的教师，他是不教‘现代音乐’的”。②他的最后一本教学——教育法的著作之一《作曲法原理》是以分析古典音乐、首先是分析贝多芬的钢琴奏鸣曲为基础编写成的③。

教育家勋伯格懂得学习古典音乐作为音乐专业巩固的基础的必要性。艺术家勋伯格赞赏天才们的创作的审美上的完美。作曲家勋伯格从古典音乐中汲取自己革新的促进因素。历史上的类似帮助他加强自信心（例如，他把他为争取十二音技法被承认为作曲法和对一般“新”音乐的承认比作巴赫时代的情况）。④另一方面，他在古典音乐的某些风格特点中看到自己的激进思想的预兆，从而肯定了它们的历史规律性。⑤正是这

---

① 《风格与思想》，第39页。

② 艾斯勒：《阿诺德·勋伯格》第191页。

③ 勋伯格：《作曲法原理》，伦敦1967年版。这本书像另外两本书（《和声的结构功能》，1954版；《对位的初步练习》，1963年版），总结了勋伯格在美国的教学活动。正如编者斯坦和斯特朗在序言中所写，它是为“大学的普通学生和能够成为作曲家的天才编写的。这本书的编写从1937年时断时续一直写到1948年。到（勋伯格）临终前，原稿的大部分或多或少都校订过。”

④ “两个时代非常相似，只有一点除外：我不是巴赫，”——他自我批评地承认道。《风格与思想》第45页。

⑤ 例如，他断言，有理由认为巴赫是“第一个十二音作曲家”，因为巴赫“与尼德兰乐派不同，他以同十二音技法近似的风格运用十二音。”（《风格与思想》，第42页）。

后一个信念给他宣布的所拥有的立场带来新的色彩和重要的修正。这是指勋伯格在对过去的遗产和现代音乐的态度，是严格和有明确目的的选择性的，不论在实践上，还是在理论上都是如此。承认有很高的审美质量、作曲家的才能甚至天才，决不等于他打算吸收某一现象作为自己的创作“资产”。在强调的选择性中有他同传统的关系中的另外一面。

从以前的经验的艺术现象的选择、喜欢或不喜欢，不可避免地带有鲜明的个性。对于像勋伯格这样坚信他们降到人世就是来更新艺术的作曲家们来说，这种选择性特别明显、令人注目。而个性既表现在艺术家选择什么上，也表现在为什么选择上。

勋伯格潜心研究了从前的大师们的艺术。而且他认为自己是现代作曲家中最后一个（“也许我是最后一个”）“钻研前代大师们的调性和声的人”①。

大家都知道，勋伯格对马勒的敬仰的态度。他不止一次表示自己推崇巴赫、莫扎特、舒伯特，称他们是自己的创作导师。在他也认为是自己的老师的作曲家中间，我们可以看到贝多芬、瓦格纳、理查德·施特劳斯和勃鲁克纳。但是同时，在每个人对他成长为作曲家，更广泛些说，在对他成长为音乐家的贡献和影响上，他是仔细地区别出“等级”的②。

他在题为《民族音乐》的论文中写道：“首先是巴赫和莫

① 《阿诺德·勋伯格》，第262页。

② 更详细的情况请参看论文《民族音乐》（1931）。鲁弗尔：《勋伯格的创作》，卡塞尔1959年版第138—139页。引自霍洛波夫的论文《论西方的三种和声体系》，第285—286页。

扎特，[1] 其次是贝多芬、勃拉姆斯和瓦格纳，是我的老师。”[2]

这些作曲家都教给勋伯格什么了呢？在他对这个问题的回答中，我们又发现这位奥地利作曲家对传统的态度的第三个角度。勋伯格在陈述自己的意见时不涉及所提到的这些作曲家的创作的思想与形象的、内容的动机。他从来不提自己在精神上与某一位音乐家接近。然而这种接近我们是可以根据某些资料来判断的。这里首先应该提古斯塔夫·马勒的名字。

勋伯格在初期，像许多当时的人一样，是“通过瓦格纳”走过来的，但是他觉得在精神上是同马勒的音乐的感情和形象的境界一致的。这种联系比瓦格纳的影响的外在的特征深远得多。马勒对于他来说，永远是（“我决不动摇地坚信”）“最伟大的人和艺术家之一”。他在1912年说的这句话，是对古斯塔夫·马勒的艺术上和品格上的伟大的热情洋溢的赞扬。[3]

他敬仰马勒的为人——他的谦虚、高风亮节和坚持自己的立场的威武不屈精神。他钦佩作为作曲家的马勒：“从音乐的角度来看，马勒的发展是不断上升。”[4] 勋伯格认为马勒的天才只有在将来才会被充分赏识：“天才的实质是这样的：他是在于未来……天才照亮了道路，于是我们尽力走这条道路”。[5]

---

① 其中关于莫扎特，他写道：“谁如果分析我的音乐，一定会看出我从莫扎特那里受益匪浅。”（《风格与思想》，第71页。）

② 参看引文出处霍洛波夫的论文，第284页。

③ 参看《风格与思想》，第7—37页。有一个值得注意的细节：勋伯格详细地揭示了他在作曲工艺领域向巴赫、勃拉姆斯、贝多芬、瓦格纳等人学习了什么，但是却连马勒的名字都未提（参看前引的论文《民族音乐》和不止一次在文集《风格与思想》中的引文）。这看来是个旁证，说明他觉得同马勒的接近首先是在精神方面，在伦理—审美方面，而不是感到同他的音乐在创作的“实用”方面接近。

④ 《风格与思想》，第33页。

⑤ 同上，第35页。

对于勋伯格来说，马勒就是这样的照耀走向未来的道路的火炬。

除了马勒以外，还有一位作曲家勋伯格写过专文予以赞扬，这位作曲家就是勃拉姆斯。但对勃拉姆斯的态度不同，马勒是被勋伯格作为一个整体来理解和接受的①。勃拉姆斯不论是在作为人和作为作曲家的面貌上是勋伯格从自己的创作性格的一定角度来推崇的，这是指他理智的组织能力、纯理性主义的、思维的严格的逻辑性，施图克肯什米特正确地指出勋伯格的音乐内在的二重性，说它是非常精细的音响价值（或音的价值）层次感同抽象的智能的“非常奇怪的结合”②。但是二重性的对立的范围必须扩大，因为勋伯格的创作包含了某些新艺术流派所特有的表现主义的紧张情绪与唯理智主义的结合。他的唯理智主义（特别是在某些“纯”十二音技法的作品里）发展到枯燥乏味的纯理性的地步。

所有关于其他作曲家对勋伯格本人创作个性的成长的贡献问题，都是与他对音乐的进步的理解分不开的。他在《和声学问题》中写道：“真正的新思想……倘若没有音乐技术上的重大政变，是很难想像的。”③音乐的进步是在于“体现的方法的发展”。④这是勋伯格作为出发点的立场。因此即使是那些他认为是自己的老师的作曲家，他也只从音乐工艺学的角度来

---

① “伟大的人物没有什么次要的东西。在这个意义上我甚至都感兴趣地观察马勒怎样系领带。”《风格与思想》，第26页。

② 引自奥斯汀的书。

③ 《阿诺德·勋伯格》，第266页。

④ 《风格与思想》，第56页。他从这个角度评价勃拉姆斯的贡献：“……勃拉姆斯是古典派、学院派，而在音乐语言领域却是伟大的革新家……实际上是非常进步的（a great progressive）。

分析。对于他来说，这不是顺应形式主义，也不是赤裸裸的单纯技术观点。这纯粹是作曲家的求实的态度，是与素材打交道（在这情况下是与音响素材打交道）、同“工具”（结构、发展方法等等）打交道和想弄清楚这种素材给他开辟什么样的可能性，以及已经尝试的工具以什么帮助新的建树的大师的态度。在选择中，勋伯格对什么感兴趣，他积极利用什么，显然既表现了创作个性，又表现了才华的方向性，以及探索的范围。他的兴趣集中在几个主要因素上。

对位发展艺术

这帮助保证整个音乐织体的充分统一。他抽出许多时间练习复调，他认为创作“复杂型的卡农曲”是一种“智力训练”。

在该情况下，巴赫和勃格姆斯都是他的榜样。例如，他承认像勃拉姆斯一样，在不能作曲时就写对位练习①。他写有90首最难的卡农曲，精湛地掌握复调技巧的例子大部分表现在他的作品中。勋伯格还从事复调古典作品的改编工作——巴赫的C大调赋格曲和两首众赞歌前奏曲。艾斯勒评勋伯格的《和声学与对位法》教科书是“音乐技术理论最杰出的成就之一”，并且相信他的未完成的两卷对位法的著作将会成为“教师和学生的最重要的指南”。②

变奏发展的艺术

贝多芬—维也纳古典乐派的风格、“发展的变奏风格”占主要地位（勋伯格自己承认，他向贝多芬学习“主题和各部分发展的艺术；变奏和变形的艺术”。③）他特别注意像转调、集

① 《风格与思想》，第170页。

② 艾斯勒：《阿诺德·勋伯格》，前引的论文，第191页。

③ 参看前面引过的霍洛波夫的论文，第285页。

中、区分的力度，新连音技术等等这样的发展因素。①

非对称的表现意义

勋伯格特别注意莫扎特的自由的非对称，而把这一点同莫扎特首先是“戏剧作曲家”②（即为剧院演出专作的作曲家）联系起来。贝多芬在节奏领域是“伟大的革新家”，他认为由于爱好对称性和规律性而比莫扎特减色不少③。

形式的准确、清晰、完美

勃拉姆斯的作品吸引他表现的紧凑集中——“精炼”从而也就“丰富”。

从我们以上的引文中表现出来的这种完全是有意识的选择性，是由勋伯格的一个最重要的信念所驱使：深信音乐思维的一定阶段的方式已经完成、耗尽可能性 他像一个勤俭的当家人，力求从过去的经验中挑出一切对他建立新的音乐体系有用的东西（主题发展、结构原则）。但挑选时，是按自己的方式利用这些因素，彻底对它们重新理解，加以变化 它们有了不同的功能，因为是脱离了产生它们的基础——调性音乐体系。它们改变了意义，因而在勋伯格的音乐中既没有古典音乐意义的主题，也没有以功能和声原则为基础的结构布局 所有这些手段都成为纯结构的组合手法。

强调形态形成和结构，更正确地说，是把结构绝对化，是勋伯格的反浪漫主义倾向的表现之一，这种倾向是新维也纳乐派的精神和口号。④勋伯格从宣布了十二音技法的基本原则时

① 《风格与思想》，第41页。

② 同上，第67页。

③ 同上，第97页。

④ 罗杰·塞申斯（勋伯格的忠实的拥护者）在论文《音乐的危机》中写道：“如今音乐迫切需要摆脱一种毒害——摆脱音乐修辞学，它已经丧失生命力，退化成纯粹是装腔作势”（《阿·勋伯格文集》第35页）。

起，就应该被看做是坚定的反浪漫主义的纯理性主义者。因此，人们指摘他冷漠无情、纯理性、数学般精打细算，是完全符合他的一系列作品的性质的（例如，管乐五重奏曲作品第26号）。但是在公认的勋伯格的反浪漫主义中又不止一次、耸人听闻地表现出连兴德米特也不能避免的咄咄怪事。勋伯格虽然以他所创造的技法、他的创作演变的整个倾向推翻浪漫主义（它的瓦格纳式的、尤其是后期瓦格纳式的变体），但却不论在创作上，还是在美学上都不能彻底摆脱浪漫主义的处世态度①的"胎记"。这显然只能用勋伯格与德意志文化的密切关系来解释。

传统既可以局部地来理解，也可以广泛地来理解。有特殊的、纯音乐的传统，关于勋伯格同它的关系前面已经讲过了。还有更广泛和更深刻的层次——本民族文化的、本国人民的精神意识的传统。如果以这个尺度来衡量勋伯格的改革活动（尽管有否定的意图），它正是奥德文化和一定时代的艺术自觉意识发展的固有的结果。

1910年，在《空中花园的书》（根据盖奥尔格的诗）的维也纳首演之际，勋伯格宣称"摆脱了旧美学的桎梏"。②这是符合实际情况的，因为大约从1909年起，开始了勋伯格的创作的表现主义时期（其中包括他的独幕歌剧《月迷皮埃罗》等等），在这些作品中他彻底脱离了后期浪漫派风格上的旧美学"桎梏的摆脱"在这时表现为坚决、彻底转变为无调主义。

① 他的早期作品《净化之夜》第一首四重奏曲是成熟的勋伯格的具有惊人的美和浪漫派音乐光彩的作品。

② 参看纽林：《勃鲁克纳·马勒、勋伯格》，纽约1947年版，第235—23页。引自马赫利斯的书，第33页。

引进新型的旋律一以快速、强烈的跳进为主的有棱角的旋律，表现为朗诵唱（Sprechstimme）原则的定形（在《月迷皮埃罗》中达到经典的表现），表现为管弦乐写法的个性化。而由于所有这些因素——或在这些风格的“全部更新”的基础上，转向新的形象化。这种形象性虽然是从后期浪漫主义的某些倾向发展成的，但是是以这样膨胀和绝对化的形式继续下来，标志了崭新的现象——表现主义艺术形象性[1]的诞生。而进一步“摆脱”以前的传统的“桎梏”的最激进的阶段，是创造十二音作曲技法。

公开宣布十二音作曲技法的唯理性主义，使勋伯格成为反浪漫主义、反瓦格纳派的立场的音乐家的领袖之一，但在灵魂深处德国浪漫主义并没有泯灭，他不论在总的世界观的体系上，还是在比较具体的审美特征上都不能完全同德国浪漫主义的哲学和美学决裂。[2]在这个意义上，勋伯格的反浪漫主义是在继承和克服（否定）德国浪漫派的美学里打转转，

在世界观方面，这种矛盾关系（继承一否定）表现在勋伯格的哲学上的偏爱——他的对德国唯心论的忠实地信奉，而这种唯心论在当时是准备了浪漫主义艺术的许多根本的原则的。在勋伯格的救世主的思想以及天才的自由意志去超越了时间和时代、现在和未来的见解中有尼采的思想的痕迹。为了论证音乐

---

① 一位作者评《月迷皮埃罗》是“尖刻嘲弄的．残忍暴虐的……玩世不恭的、幽默的．恶魔般的恶作剧，而有些地方又是温柔感伤的”音乐。这种音乐“折磨你的心灵，把反思的无情的眼光投向自己。”并补充道：“这实际上是浪漫主义音乐。”萨尔钦格：《勋伯格的真相》．《阿·勋伯格》文集第100页．

② 关于勋伯格同浪漫主义传统的关系还可以参看帕甫利申的论文《勋伯格1899—1908年间的创作》，《音乐与当代》文集，第六辑，莫斯科1969年版。

的神秘的本质，他求助于叔本华的哲学。最后，他顺应新的哲学潮流，成为弗洛伊德思想的信徒。他在这里找到了自己的自我表现思想的类比和根据。我们还看到，哲学性退化为抽象的思辨思维（“纯德国式地对理念的崇敬”）。[①]在古典艺术中以“维物”与“浮士德”为代表的德国艺术所特有的两重性。

勋伯格虽然表述了新的、与浪漫主义艺术完全相反的“准则”，但（这也正是特殊的地方）却不拒绝用“浪漫主义”这个名词本身。他容不得浪漫主义的罗嗦冗长和浪漫主义的激情和感伤，然而却告诫人们要防止“局限在反浪漫主义的顽固的反动圈子里的危险”。“老的浪漫主义死了，新的浪漫主义万岁！”[②]然而这新浪漫主义的本质他从来没有说清楚过。但是也许他用这个名词是意指与冷漠的唯理性主义相对立的感性情绪：“当代作曲家在心（这也是勋伯格的词—本书作者）里没有浪漫主义的痕迹，一定会丧失某种深刻人性的东西”。[③]

勋伯格以自己的创作表现出来的与奥—德文化的延续性，他不止一次在自己的言论中加以确认。这种联系由以下事实也可以证明：勋伯格所举的自己的老师中间，只有德国和奥国作曲家，但这个乍一看纯粹外在的事实，却证明了勋伯格的思维的从民族传统立场出发的自觉性和目的性。正像恩格尔正确指出的：“他不是在拔掉自己的根，而是把它们埋得更深些”。[④]

---

① 马克利斯，第348页。

② 《阿·勋伯格》，第256页。

③ 他对门德尔松的充满敬意的评语对于我们习惯的勋伯格的形象显得出乎意外：“门德尔松是一位伟大的大师。勃拉姆斯曾说过，他是最后一位伟大的大师。”也指出了一种通病：“总是把他的音乐奏得太伤感了。”罗德里盖茨：《关于一个神话的谈话》。（同上，第150页）。

④ 恩格尔：《勋伯格和“感情”》，《阿·勋伯格》文集，第159页。

勋伯格确实是继承德国浪漫主义的传统，通过德国音乐思维的危机而建立自己的体系的：瓦格纳—德国表现主义（无调主义）——十二音技法。勋伯格由于创造了十二音作曲技法而扯断了把他和德国音乐传统系在一起的那条线。但即使扯断了，他也继续带着这一文化的遗传基因。

从以上所讲的可以得出几个结论。主要的是：对勋伯格与传统的联系不论是估计过低或过高都同样是不正确的。

显然，必须把音乐家（音乐鉴赏家、教育家、作曲家）的勋伯格与新作曲技法的创造者的勋伯格区别开。前面所讲到的审美立场的眼光宽广、豁达大度，正是涉及作为音乐家的勋伯格，在这种情况下，同以前的经验的联系是显然可见。但是古典艺术的许多倾向在他的创作中片面膨胀、变形，以他自己的方式反映了资产阶级精神意识的危机。例如，作为对人类的苦难作出反应的能力、作为同情人和为善反对恶而斗争的能力的人道主义，无疑辨明了勋伯格的做人和艺术的世界观。但这是个人意识的人道主义——艺术家集中精神在自己身上、自己的体验、自己的感受；他的同情明显地带有表现兴奋、病态、神经质的恐惧。在音乐形象的刻划、感情的深度、完整的思想构思上的大家都知道的成就（例如，《华沙的幸存者》），无疑是靠失去人道主义的立场的全面性形成的。古典艺术的具有普遍意义的人道主义不知不觉地被“一群孤零零的人”的人道主义所代替。

当我们讲的是改革家勋伯格的时候，那主要不是联系，而是激进的否定。勋伯格的严格的和目的明确的选择性正是在这种情况下表现出来的，继承性埋得特别深、而且是处于复杂的间接关系中。它开始显露得比较晚，是在“妥协”时的勋伯格身上。他自己起初发表自己的发明时，强调它绝对是新的和否

定过去，这决不是偶然的。

从作曲工艺的角度研究这一技法不是本书的任务。我们只讲勋伯格的观念的基本思想到弄清楚它们的美学观点为止。这些基本思想在讲稿《十二音作曲法》中也有反映。

第一种思想一十二音作曲技法是欧洲音乐发展的必不可免的结果，是由于调性观念的危机引起的。这一方法防止形式瓦解和保证结构的完整。第二种思想一这正是一种方法，一种纯技术工具，“方法，就是说，是一种有规律地利用预先规定的公式。方法可能是，但不一定是体系的结果之一”。① 第三种思想：十二音技法的规定比调性体系不多也不少，它同样为表现作曲家的想象和个性留有充分的自由。因此勋伯格不认为自己是乐派的创始人：“所有我的学生都彼此不相同。即使是大多数都写十二音音乐，但不能说是乐派。他们都应该独立地为自己寻找道路”。② 第四种思想一这种方法是只以有高文化水平的音乐家为对象的，因为十二音的音乐作品要求在掌握时不仅动脑筋，而且是一种特殊的精神紧张，不论对于作曲家或听众都是如此③——只有在这样的条件下才能创造完整的结构和用感知掌握它。

在反驳那些指摘新作曲法“怎样作都行”时，勋伯格写道：

---

① 《风格与思想》，第107页。

② 同上，第218页。这些话引自勋伯格的最后的文章之一。值得注意的是：他自己的认识同旁观者的客观的认识相矛盾。还是索列尔琴斯基比较正确，他早在30年代就把勋伯格看做是乐派的创始人了。后来的发展证实了这一观察。

③ 十二音作曲技法不是减轻、而是使作曲家的工作复杂化。“有现代头脑的新手常常认为他们能够不掌握必要的技术知识就可以尝试一下（方法），他们大错特错了。给作曲家的限制是非常严格的：在作品中只能用一个序列，只有能够想象大量变体（adventures）的头脑才能克服这种限制”。（《风格与思想》，第114页。

"只有两种艺术家总是怎样都行，一种是大师们，另一种是不学无术的人"。① 因此勋伯格在论文和著作中不止一次强调听众掌握不是以调性原则为基础的音乐的完整性的困难。他写道："这种音乐在今天未必容易听懂"。② 他在给凯斯延伯格的信中强调必须"一步一步地"掌握新音乐。③

勋伯格顽强地、不厌其烦地反复强调，他创造的不是体系，而只是作曲技法，不是预先决定某种内容和预先想好具体的美学基础的体系，而是一种方法，即技术手法的总和，结构的方法论，一种作曲家的工作工具。

序列是完全去掉审美价值和不参与内容意义，独立于它之外的——这种纯辅助的用途的思想在许多西方的研究著作中都探讨过。其中有一部著作把勋伯格的发明同现代文化倾向标准化的总趋势对照。该书作者援引现代建筑家格罗皮乌斯·勒·科尔彪兹耶的著作中的例子，想找出在建筑中的相称单位（模数）与十二音技术的序列之间的相似。他认为这种类比的根据在于：不论前者和后者指的都是一种技术工具。例如科尔彪兹耶说过，他给自己提出的任务是："建立一种规则的情况：发现一个能够作为规则的原则。"④ 他拿音乐做比喻，把自己的著名的模数同"发音准确的乐器、键盘、调好音的钢琴"相比。研究家认为，同样，勋伯格只是发明一种原则，把写作音乐的一些确定的规则交给作曲家。

---

① 《风格与思想》，第130页。

② 《阿诺德·勋伯格》文集，第301页。

③ 《书信集》，第224页。

④ 勒·科尔彪兹耶：《模数》，伦敦1954年版。在米特切里的书内，第14页。

在米特切利的那本书内不否认有标准化、非个性化的实际危险在等待着采用十二音技法的作曲家。但是，他认为这是现代文化标准化的总的倾向，他引格罗皮乌斯的话作证："对日益'猖狂'的标准化会消灭个性的恐怖，是一种经不起起码考验的神话。①

但最奇怪的是：勋伯格恰恰反对把他的方法看做是一种标准化的工具："能够用这十二个音构思只能依靠（作曲家的）发明的才能。"②无怪乎他特别附带说明他的每一个十二音技法派的学生（威伯恩、伯格、艾斯勒、齐利格等）都有"自己的个性和为自己找到了自己的道路"。③显然，米特切利触动了十二音技法的一个最"敏感"的问题——有消灭个人风格的危险，而他的同建筑学的类比未必对勋伯格有利。

最初几部用新技法写的作品引起强烈的否定的反响，并且使勋伯格多少年来始终有唯理性主义者、数学家、数字范畴的操纵手、实验家的名声。

他很快意识到违背他的初衷，他开辟了把作曲过程变成解决纯数学课题的道路，这使他很痛心。他没有领会错流传在当代人中间把他的音乐同建筑类比的真正含意。正像米特切利所回忆的，在一次聊天时，勋伯格向前者承认：人们常常称他为建筑家——"并不是为了奉承他，而是为了否认他的序列作品是由内因产生的。"④

---

① 格罗皮乌斯：《新建筑和住宅建筑》，伦敦1935年版。参看"米特切利"，第58页。

② 《阿诺德·勋伯格》，第250页。

③ 《风格和思想》，第218页。顺便提一句，正因为这个缘故他反对说他是乐派的创始人，显然，他认为乐派的概念是与创作个性同一化分不开的。（同上）。

④ 《米特切利》，第14页。

勋伯格对开辟了用与调性结构不同的原理达到形式的完整性的前景非常兴奋，并且也热烈希望尽可能地有说服力地证明自已正确，所以他一方面力求论证自己的发明的多方面性，另一方面，利用它又需要严格地公式化。后来他不得不承认他的十二音时期的最初的几部作品的争辩性和指摘它们单纯强调技术、唯理性主义是公平的。他于1947年给莱伯维奇写的信中写道："在我的您称为'纯粹'风格的早期作品可以看到许多限制，是产生自理论，而不是产生于灵感，可能是本能地希望突出地表现这种风格与以前的音乐的风格不同"。①

因此勋伯格不断地回到这一看法上来：在音乐中技术不是主要的。②"如今大多数人渴望'风格、技术和音'，把这些东西理解为某种绝对外在的东西，因此只能使人吃惊……认为重要的艺术表现只是采用一定的技术问题，这种想法是错误的"。③

还有一个意味深长的文献证明勋伯格对他的追随者的纯工艺地解释新技法是多么不安，尤其意味深长的是其中谈到了他的志同道合者韦森格伦德-阿多诺和他的得意弟子伯格和威伯恩。这里说的是他1932年6月27日给鲁道夫·科利什的信，勋伯格在指出收信人所做的他的弦乐四重奏曲中的序列的技术分析是正确的同时却又写道："你认为这样的分析有益吗？我，说真的，不能想象这会有益。我未能充分地告诫你不要对

① 《书信集》，第259页。

② "在我的音乐里问题从来不是某种'风格'，而永远是什么样的内容和非常准确地把它体现"。参看前引的给凯斯延伯格的信。

③ 《阿诺德·勋伯格》文集，第260—261页。"如今音很少与思想联想起来……在我的音乐中音是随着思想一情绪的、结构的或其它什么的每种变化而改变的"（《风格与思想》，第138页）。

这样的分析估价过高。它们只能导致我向来反对的，使人认识这是怎样作成的，但是我却总是想让人知道这是什么！我不止一次想向韦森格伦德、①还有伯格和威伯恩解释清楚这一点。但他们都不相信我。我不能总是在说：我的作品是十二音的作品，而不是十二音的作品；在这方面，又把我同豪艾尔混为一谈了，对于他来说，写作音乐才是次要的呢。”②

正像勋伯格经常发生的那样，他通过争辩把问题尖锐化，并且走到另外一个极端，因为不分析序列就不能了解十二音作品的结构，这是很自然的。但是，上引这段话中引人注目的是突出的重点：他认为以纯工艺学的态度对待自己的作品是对它们的审美价值估计不足。这个题目始终使他不安：“我毕竟是作曲家，而不是理论家。当我作曲时，我尽量忘掉一切理论。”

勋伯格知道新作曲法和根据他的原则写的音乐，给人指责的重要的理由是纯理智主义、枯燥冷漠、机械，十二音技法可能在艺术内为才能较差或完全是庸才的人大开方便之门，于是经常回到关于灵感、无意识在创作过程中的作用的看法上来。关于这个问题，下一节将要详谈。现在只引一小段重新强调音乐灵感的意义的话。勋伯格在给哥伦比亚大学教授道格拉斯·穆尔的信（1938年4月16日）中，在说明自己的那本《音乐作曲原理》的宗旨和本质时写道：“三年来我同大学的学生接

---

① 在论文《服装的祝福》中，勋伯格又回到这个想法上来：创作艺术作品是不能教的，这是天生的才能：“这也是为什么托马斯·曼为什么不懂得十二音的作品的本质的原因。他所知道的一切都是阿多诺先生告诉他的，可是阿多诺先生自己只懂得我能够向我的学生讲的一小部分”（《风格与思想》，第218页）。

② 《书信集》第179页。某些研究家也指出过豪艾尔的这一特点。例如，维德汉斯写道：豪艾尔“意识到自己不是作曲家，而是用来追踪宇宙的永恒的规律和用音乐解释它们的工具。”参看奥斯汀的书第303页。

触……我懂得了他们最大的困难在于知道怎样能够没有灵感而作曲。答案只有一个——这根本不可能”。①

勋伯格对十二音技法的绝对性（不论在理论论文中还是在创作中）的信念起了一些变化。讲座《十二音乐作曲法》是在创造十二音技法二十五年以后讲的，勋伯格已经不再坚持把它看作是绝对真理，就这方面来说，它可以看做是他对自己的发明的态度的演变的明确的总结。这个总结是什么样的呢？观念的“支点”仍然是深信十二音技法是客观条件预先决定了的；因此认为所有音乐家都必须掌握十二音技法。但是经验迫使他不论在理论上还是在实验上放弃绝对化地走极端，而达到一种独特的妥协。它的最重要的征兆之一是：对于调性观念本身比较宽让了，允许在作品中产生调性关系。例如在论文《总是回转来》中已经谈到风格上的差别（调性音乐或无调性音乐）不是重要问题：“我总是强烈地愿意又回到比较旧的风格上去；我有时也屈从这种愿望。这就是为什么我有时也写调性音乐的缘故。”②奥斯汀正确地指出《拿破仑颂》（作品第41号）是“十二音技法和表现主义手段同对三和音与终止式的复旧相结合”。③同一作者，援引了勋伯格的学生齐林格的话：“他传达给大家说：勋伯格预见了未来的理论是把调性看做是十二音技法的特殊情况”。④不言而喻，这未来的调性是吸收了十二音技法的经验，如果以为勋伯格预见的是回到传统所理解的调性，那这种想法起码是太奇怪了。

---

① 《作曲原理》，第215页。

② “总是回转来”（——《风格与思想》，第212页）。

③ 奥斯汀的那本书第302页。索列琴斯基与勋伯格的看法不同，相反地，他认为十二音体系是扩大音乐语言范围的最有趣的局部情况之一。前引书、第50页。

④ 奥斯汀的书，第309页。

总之，在三十年代的一次访问记中勋伯格宣称："谁也不能断定正是这条道路（指十二音技法——本书作者）是绝对无条件正确的"。①

为什么勋伯格从创造十二音技法时起，一直到去世这样一再说服大家，要把他的技法只看做是技术手段的汇集呢？为什么他坚决反对认为他创立了现代音乐中的一个流派呢？

勋伯格主观上的确认为自己的技法就是一种方法，是符合音乐发展新阶段纯组织化的工艺原则，他认为主要的是在乐曲中要有主题思想，素材的逻辑发展。由于可以没有调性也达到动机的和主题的发展，这就是说调性并不是非有不可。②他断定音乐思想的决定的意义，害怕不论是在创作中还是在分析中把工艺教条主义看待和绝对化，这是他在自己的音乐中极力避免的。他没有考虑到的客观矛盾是：他对他的新技法的历史决定性和必然性的信念（他向他的学生们极力灌输这种信念）已经包含着这种教条主义的先决条件。在某些他的追随者的实践中、特别是在最初迷上这种新技法的时候，也发生过这样的情况。

勋伯格的音乐的今后的命运要看它对两个重要问题能够回答到什么程度。十二音作曲技法把规定带进新的体系中来代替旧的，并且是以另一种观念为基础组织音响空间的，它真能完全代替调性思维，并且同时能保持古典音乐那样几乎是无限的形象——感情范围吗？在众说纷纭中引起这样强烈反应的这个新发明，真的只是纯作曲技法，而同对世界的美学态度丝毫没有关系吗？

从勋伯格的以上的言论中可以看出他的立场是相当清楚

① 《阿·勋伯格》文集，第251页。

② 《和声问题》。《阿·勋伯格》文集 第291页。

的。现在我们试答所提出的问题，不是根据作曲家的主观的立场，而是根据他的思想的客观内容。我只指出最重要的。

虽然有一些附带条件，但勋伯格是深信十二音技法能够使现代音乐摆脱危机和代替调性思维的。① 半个世纪的音乐艺术的发展，证明他是大错特错了。二十世纪最杰出的作曲家——巴托克、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇一都发现丰富调性思维的新的可能性，其中包括由于积极利用民间调式的原则。并且，大家都知道，勋伯格在创作的后期也不回避调性关系。论文《总是回转来》是发表在柏林的杂志《调音》(《Stimmen》)(1949年9月1日)上，是专为回答这个问题：是什么使勋伯格又回到调性的？

在文章中提出了一系列心理学性质的和美学性质的设想：天才回到过去的权利、对过去的崇敬，有时要乘“出租马车”代替“快速的汽车”好能安闲自得地观赏郊区景色等等。只是没有回答主要的问题：为什么在创作道路的最后才产生回转的愿望，并且采取与过去曾经根本不要的、认为已经耗尽的调性结合的形式呢？② 文章的最后一段是意味深长的：“对于我来说，这种风格的差别没有什么特殊的意义。我知道我的作品中哪一个比较好，我像我写它们时一样喜欢它们”。③

勋伯格坚信他的方法限制作曲家的程度比调性体系不多也不少。这也有相当一部分是错觉。艾斯勒在自己的论文《阿诺

---

① 不过，他明白（并且特地声明）新音乐目前还很难掌握，听众对它习惯还需要一定的时间（《阿诺德·勋伯格文集》，第301页）。

② 勋伯格自己在文章中举这样一些作品：如《管乐队变奏曲》（作品第43号B），《第二室内交响乐》，《弦乐队组曲》。我们还可以补充一些其它作品：《华沙幸存者》、《拿破仑颂》、《摩西与亚伦》。

③ 《风格与思想》，第213页。

德·勋伯格》中指出了十二音技法有一系列特点限制住了作曲思想。他的观察比较更有说服力，因为他是属于实践的作曲家、是新方法的创造者的弟子和崇拜者。例如，艾斯勒强调指出，在利用十二音技法时，像“展开、回归、过渡”这样的成分是不可能的，是没有用的，转调是无法实现的：“在十二音的作品中展开部分是不转调的。它们好像成了死者的灵魂；重新把它们召唤出来，但它们还是没有实体……也不再有使形式充满生机的力量”①

勋伯格在论文《新音乐、老（过时）的音乐、风格与思想》中开出一个新音乐创作者应当避免的东西的长单子：“半音音阶，富于表情的旋律，瓦格纳式的和声，浪漫主义，个人生活经历的暗示，主观性，功能和声进行，图解主义，主导动机，适应舞台上的情绪或情节和在歌剧、歌曲、合唱中歌词的表现出特点的朗诵，换句话说，一切在前一个时期好的东西现在都不适用了”。②

这类的限制不仅与不要调性有关，而且也由于不要主题。③勋伯格认为序列起于第一个创作 动、动机的功能。

“序列本身由于它的节奏的和织体的体现有无限的可能性所以不能看作是主题。它充当整个织体的构成素材，其中也包含主题动机的构成素材，”一位研究勋伯格的创作方法的人这样写道。④这也就决定了按照十二音技法原则创作的作品的许多特点。例如，正像艾斯勒写的那样埋伏着等待利用十二音作

---

① 艾斯勒：《阿诺德·勋伯格》，第138页。

② 《风格与思想》，第46页。

③ 同上，第108页。

④ 参看劳尔：《论勋伯格的创作方法》，在《音乐理论和美学问题》，第九辑，列宁格勒1969年版，第55页。

曲家的“危险”之一就是：缺乏形象的对比。听觉的确能够立刻感到情绪的清一色，而在短小的乐曲中这样的单纯性可能是有理由的，但在篇幅长而展开的乐曲中，这会给人以冗长和单调印象。

没有定形的和收拢性的主题材料，实际上是摈弃了体裁，留下的“只是体裁的性质和音乐的联系的‘影子’”①。结果，人们认出的是体裁标志的痕迹，例如《七件乐器和小鼓的小夜曲》（作品第24号）。即使是这些“影子”也远不是都很明显的。

回避体裁的直接标志，使作曲家丧失了概括和具体化的最重要的手段之一。体裁的标志具有通过体裁接近生活的具体化的能力，功能具体化的（在某种意义上是把生活内容和风格特点具体化的）能力。

把序列看作是“主要的音调基础”（艾·丹尼索夫）不可避免地会把变奏性当作结构联结的主要方法。②

但是由作曲家在创作过程中严密组织起来的结构统一体系听觉感觉不到：“听众已经不能理解音乐作用的细节，他只能接受或者不接受这种作用的影响”，劳尔在前面引过的论文中写道。换句话说，听众不能感受到结构的逻辑性和统一——然而勋伯格创作新作曲技法正是要使结构具有逻辑性和统一起来的呵！这种怪现象的本质，上引文的作者称之为“音乐感知的形象方面和结构方面之间的”脱节。③

所有这些和许多其它这里没有举出的十二音技法的特点，

---

① 马捷尔：《论现代音乐语言发展的道路》。《苏联音乐》杂志1965年第8期第9页。

② 马捷尔称十二音技法是“一种特殊的变奏技法”，前引过的论文第17页。

③ 劳尔，前引过的论文第56页。

都要求作曲家的思维有紧张机敏地独出心裁的能力。但是反映现实生活本身的多方面性、冲突性（不论是在观念的、哲学—社会范围的、还是在个人—主观范围的）都由于把不断地变奏作为严格十二音技法发展的基本方法而大大受到限制。

勋伯格不把他创造的作曲技法同一定的内容、一定的美学观点体系联系起来，他只有一次提到：他的发明是根据理论和美学的，所以它才能“从技术手段（divice）”提高到“学术理论”的水平。①

在一个客观的观察者看来，他所探讨的勋伯格所发明的作曲技法的命运是怎样的呢？它的许多限制对表现可能性有什么影响？在我前面曾引过的马捷尔的论文详细地论证了“被该手段本身的性质所决定的表现可能性”的论点。整个勋伯格的音乐都证实了这一重要的理论研究。

论文的作者写道：十二音体系“硬性”规定了无调主义本身内在固有的某些倾向而把它们教条化，而无调主义是在勋伯格和其他作曲家的创作中形成的（着重点是我加的——本书作者）》。引文中所强调的看法特别重要。勋伯格的创作中的十二音技法中具有勋伯格成为艺术家的美学观点、对世界的感受、对世界的态度的标准、人生观。十二音技法对于勋伯格本人来说（即使是考虑到他的从十二音技法时期的最初的作品到最后的作品的创作上的演变），是体现一定的审美观的得心应手的工具。在这一点上，勋伯格的十二音技法与勋伯格的美学观点是分不开的，使勋伯格走上表现主义的美学，以变形的方式继承了马勒的世界观的道路，一直走到它的表现倾向的极端。

① 《风格与思想》，第109页。

对于勋伯格来说，表现主义的概念就是把马勒的艺术的某些方面继承和发展。从这个观点来看，十二音技法（在形象方面）是从表现主义发展出来的（既是它的继续，又是对它的反作用）。十二音主义者的勋伯格（如果我们考虑到所有这些关系和媒介的话），也像艺术家的勋伯格一样，是没有离开奥一德传统的。因此当他认为自己的创作中的十二音技法只是技术工具，而不带涵义的负荷时，他错了。艾斯勒比较正确，他说："勋伯格拿着一面镜子站在自己的时代面前"。① 但是在这面镜子里反映的都是勋伯格自己看到的那些方面、问题和感情，并且反映了他对它们的体验（苦恼、安排不当、注定失败的悲剧）。

但勋伯格的见解也有一定的道理，即：在原则上可以把十二音体系看作是一种技法，它规定了音的音高的相互关系和引进了与调性结构不同的使音乐织体整体化的原则。勋伯格的学生和追随者——不论是在美学的意向上接近他的人（表现主义者，很重要的，例如伯格），或是与他不同的人（威伯恩）运用十二音技法的众所周知的事实就是证明。同样，在思想和审美观上与勋伯格绝对不同的人的作品运用十二音技法的事实地证明了这一点。

然而在勋伯格本人的创作中的十二音方法（而他永远是把方法理解为作曲技术）是在表现主义的基础上发展起来的一定美学的环境中形成的。在谈到十二音技法时，这一方面是不能排除的。因此必须区分在勋伯格的创作中形成、并与勋伯格的一定的美学相联系的十二音方法，与作为组织音响素材使它整体化的一定技术的十二音技法。只有这样才能解释在个性不同的艺术家的和形象各异的作品中都利用了这种技法。在表现手段

① 艾斯勒：《阿诺德·勋伯格》第191页。

体系的"有内容的倾向"（马捷尔）与思想感情内容的性质之间的关系是很多涵义的和灵活富于弹性的，要确定它们需要考虑大量事实（艺术家的个性、民族传统、形成的联想等等），而主要的是：有这样的联系决不排除音乐"语言"体系的相对的独立性。看来方法论的钥匙正是在这里，用它就可以准确地区分作为技术（和在这方面的方法）的十二音体系和作为产生勋伯格的十二音音乐的无调主义—表现主义的美学概念的十二音体系。固然勋伯格几乎不谈音乐的内容，但是他在自己的音乐作品的构思中以自己的方式揭示了他所理解的音乐的内容性和表现性。

作曲家的创作过程与音乐作品。勋伯格对于作曲家的创作过程、尤其是对音乐作品的看法是完整的，不过也有矛盾。完整性表现在：从他的言论和著作中显现出以一定的哲学—美学前提为基础的一定的观念。在这一观念中，勋伯格的一方面同德国唯心论哲学、另一方面同当时的最新的西欧（主要是奥、德）的艺术—美学倾向的联系表现得最为明显。

二十世纪初，叔本华的哲学又盛行起来，艺术家是救世主、创作是在一种梦游状态中的自我表现的概念对转变时期的艺术特别接近。这种概念给探索"新真实性"、给不受视觉造物修正的个人支配世界提供理论根据，而这些意向正是表现主义和二十世纪的许多以后的"主义"的特点。勋伯格在他的早期论文中公开地和大事声张地宣称同这一概念一致。在论文《对歌词的态度》中，他引用了叔本华的话，认为一语道破了音乐现象的本质："作曲家揭示了世界的最深刻的本质，而且用理智所不理解的语言表现了最深刻的智慧，正像梦游病人在

催眠术般的梦中说的事物，醒来完全不理解。”①关于无意识地创作的思想我还要回来讲，现在我只引勋伯格在论文《古斯塔夫·马勒》中的一段话：“实际上艺术家追求的只有一个伟大的目的一表现自己。如果达到这一点，那艺术家就取得所能达到的最大的成功一所有其余的都无关紧要，因为所有其余的也都包括在这里面了。”②勋伯格在另外一个地方，在说明他所理解的自我表现时，举肖像画为例，在作画的一百年以后，画与模特儿是否相象已无从考证，肖像画中对我们起作用的是“现实的人”，但这现实的人是“艺术家，他在画中表现的是自己……”③

勋伯格在这种情况下所引用的论据，与其说是证明他的思想，不如说是给艺术反映现实的总的规律提供根据。因为艺术家亲自“出席”去他所创作的杰作中这一事实是任何真正艺术的条件。在这一意义上，正像勋伯格所正确指出的，马勒也是表现了自己，而不仅是表现“死亡、命运、或浮士德”。而且毋庸争辩的是：他的音乐，作为任何有鲜明个性的创作，是不能模仿的。④

对于勋伯格来说，重要的完全是另外一方面：论证以自由

---

① 叔本华：《论音乐的本质》，彼得格勒—莫斯科1919年版，第8页。提醒一句，叔本华是为数不多的真正认真钻研音乐的哲学家之一，他赢得了作家们尊敬正是由于他的世界的音乐本质观；以及音乐能够不用概念作中介和绝对不走样地表现“生命的本质”(用叔本华的术语来说是“世界意志”)：“音乐……不是现象的痕迹或……意志的对等的客观……因此世界可以称作体现的音乐，也可以称作体现的意志。”同书，第11页。

② 《风格与思想》，第13页。

③ 同上，第5页。

④ 同上，第14页。“这就是说，马勒是能够达到一个艺术家所能达到的最大可能的自我表现。”

和毫不受限制地表现艺术家自己为基础的美学。

勋伯格在其它著作中没有采取这样引人注目的表述方式。他对音乐本质解释的角度也改变了，讲的与其说是自我表现，不如说是救世主、艺术家的使命，而且是无意识地完成救世使命（强调上面所引的叔本华的关于艺术天才和艺术创作的梦游病的性质）。在重心的这种改变中发现艺术家的审美观和创作的演变。最初的那些论文是写于表现主义时期，因此自我表现，即表现主义的最重要的原则是主导的思想。观点、创作的演变必不可免地影响到勋伯格所提倡的理论思想。现在对于这位艺术家来说，不是“表现自己”，而是表现思想成为主要的了。①

勋伯格认为，作曲家是思想的不自觉的表现者；他担负着自己的使命，有时甚至是不由自主地，他说：“我只是思想的的先知……我负有使命”。② 他是怎样产生思想的，不知道——这是空中飞驰的“电流”，“它是不是产生在木星、在宇宙中——没有人证明。” ③ 现在勋伯格不把音乐解释为艺术家自我表现的形式了，而是作为向全人类发出的一种文告。这种文告既预言未来，又是这一未来的样品。他在论文《评价音乐的标准》中写道：“我个人觉得，音乐传达预见的信息，这信息揭示人类走向的比较高的生活方式。正是由于这种信息，音乐才

---

① 与勋伯格志同道合的康定斯基早在1912年就这样表述自己奉献的思想：“艺术家千万要……明白对艺术和自身所负的责任，懂得他不是一位君主皇上，而是一个为崇高目的服务的仆人。”参看康定斯基：《论艺术的精神》，慕尼黑1912年版，引自《美术大师论美术》卷五，第二册，莫斯科1965年版，第127页。

② 《阿诺德·勋伯格》，第251页。“我走这条路并不是由于缺乏独出心裁的才能或技术上的造诣。我是听从内心的动机，它比教养还有力量……”

③ 《阿诺德·勋伯格》，第251页。

面向一切种族和一切文化的人们。”①

在同一论文中他还写道：“从真正的伟人们的生活经验可以断定：只有交给人类文告的艺术家才感到创作的需要满足了本能的生命感”②

这就是说，在地球上有这样的艺术家，他的创作证明是正确的不是由于这创作是简单的自我表现。勋伯格强调这种自我表现如果没有为听众、为人类的“东西”，实际上是毫无价值的。有时这种“东西”稍稍具体化。“所有伟人想要表现的只有一个内容：人类对自已的未来、对不朽的灵魂、对与宇宙溶为一体的向往，这个心灵对自已的上帝的热烈向往”③。有时轮廓更加清楚：“我不表现最初的话，对于我来说，这话就是人类的思想、人类的话、人类的向往”④。这是什么样的思想、什么样的向往——向往什么（如果不算含糊不清的概念：未来、宇宙、上帝的话）；人类等待艺术家说出什么话——勋伯格都没有说明。显然，德国哲学的根深蒂固的传统使他只能停留在形而上学的定义的阶段上。也许对于艺术家所追求的目的来说，他认为这样模糊不清的表述已经足够了。在这些言论中更重要的是另外一点：有意识地强调的主张是：音乐表现的不仅是创作者自已，它表现、应当表现人们需要和感兴趣的东西。很能说明勋伯格的这种新的倾向的是罗德里盖茨在论文《带神话的谈话》中引用的勋伯格的一段话：“我想使我的音

---

① 《风格与思想》，第194页。叔本华断言“音乐表现的只是生活的精髓、它的情况的本质，而不是这些情况本身”，从而得出结论：“这就是说，音乐是高度概括的语言。”参看前引过的该书第10页。

② 《风格与思想》，第193页。

③ 《风格与思想》，第26页。

④ 《阿诺德·勋伯格》，第148页.

乐被看做是：一个正直聪明的人，他出现到我们面前是要讲他深深感觉到的和对我们大家都有意义的东西。"① 因此人之成为作曲家是从他"有东西告诉人们"开始的。正是由于现代音乐缺乏思想、只醉心于风格，勋伯格才不止一次批评现代音乐的。② "作曲家（真正的创造者）只有在他有前人没有说过的东西要说，并且他觉得非说不可时才写作的。" ③ 这正是艺术家、创造者与二位不同的地方："艺术不是由于能够、而是由于内心的需要才创作的。在艺术中工匠是能够……而艺术家是应当。工匠能够做艺术家不能不创造的东西。" ④

然而如果艺术包含有说教的因素，如果作曲家负有向人们传达什么的使命，那这一见解同勋伯格不遗余力发表的主张："正因为这是艺术，它不是为所有人的，如果为所有人的，那就不是艺术……因为为艺术而艺术是存在的" ⑤，二者如何结合起来呢？

为了弄明白这一点，我们看看勋伯格对思想的理解。"我自己把乐曲的全部整体性看做思想，艺术家要表现的思想。勋伯格认为"思想"这个词不够好，他解释为"用它可以恢复平衡的方法"。这也就是"作品的真正的思想"。⑥ 他举下面的例子说明自己的看法。"像平口钳这样的工具，虽然很简单，但是它所依据的思想是只有天才的头脑才会想出来。工具本身

① 《阿诺德·勋伯格》，第155页。

② 《风格与思想》，第46页。

③ 《风格与思想》 第201页。

④ 参看《艺术教学问题》．《音乐文选》 贝多芬研究所出版社1914年版第158页。

⑤ 《风格与思想》，第51页。

⑥ 《风格与思想》，第49页。

不断改善、可能甚至不用了，但思想并不过时。这就是“仅仅是风格与真正的思想之间的不同。思想从来不会泯灭的。”①正是思想的存在和它的性质决定了天才的重要。勋伯格把所有音乐的因素——旋律、节奏、和声全都包括在音乐思想的概念内。他认为音乐思想是评价不同于风格癖的真正独创性的最重要的尺度。独创性是由创造新思想的能力所决定的，这只有作曲家具有深刻的个性才有可能。细节上的新颖是风格癖的证明。②勋伯格在纪念乔治·格什温的文章内写道：“这种风格癖是建立在由投机产生的人为造做的基础上的，在一定时期内借用时髦的形式和当时作曲家中间流行的意向。这样的风格只是把没有表现起码的思想的任何内在的根据的翻新的花样表面地连结在一起”。根据这个前提，勋伯格判断格什温是真正的独创：“音乐是他的本族语，”它是不能“撕成碎片”的，格什温的旋律是统一体，他“表现了音乐思想，这些思想是新的，他表现这些思想用的风格也是新的”。③

音乐思想应当“与人的逻辑规律有一定的相互关系。它们是人能够感受（apperceive）、领悟（reason）和表现的一部分。由此得出结论：“统一（unit），这是两个或者一个比较匀整的空间，音乐思想在其中出现，揭示自己”。④正是思想，开头的乐思，决定作品的结构、它的形式。⑤

勋伯格说：在作曲时自己的目标是力求“把思想同思想结合起来，”形态形成和音乐织体的一切因素都应当服从于这个

---

① 《风格与思想》，第50页。

② 《风格与思想》，第191页。

③ 该篇论文发表在阿米塔奇的书《乔治·格什温》中，1937年纽约版。

④ 《风格与思想》，第109页。

⑤ 《阿诺德·勋伯格》第147—148页。

目标。实现这个目标并不是说应该不要发展、变形等等。这只是说“起结构作用的那些段落一部分应当做这些事，而不要成为废物（trash）”。① 实际上（在创作方面），这也就是勋伯格的十二音音乐研究家们指出的整个音乐织体极限地“主题化”。显然勋伯格之所以很感兴趣的把艺术作品同活的有机体相比就是同这一原则有关：“艺术作品像任何一种完整的生物体”。②

但如果思想是达到作品的完整、统一的方法，而“十二音作曲技法的主要优点……是它的统一的效果”，③ 那勋伯格为什么赋予自己的发明以划时代的意义就可以理解了。它带给音乐实践的不是某种局部的改进，而是全新的组织音乐素材和音乐结构的思想。这位作曲家之所以坚决说他不教风格，正是考虑到这一点。④

由此可见，勋伯格所说的思想的概念，既不包含世界观的，也不包含意识形态的，显然也不包含内容的涵义。他说的只是统一、完整、各部分的相互关系、有机性；思想是发端的乐思，它具有实现所有这些要求的潜力。

但是，要使我们的看法有根据，还应该注意以下几点。勋伯格对思想的理解表现了二十世纪许多艺术流派对艺术内容的见解。塞欣斯在论文《处于困境的音乐》中一针见血地指出这种倾向是：“……最新音乐的作曲家们直接从纯音乐的冲动出

---

① 《风格与思想》，第64页。

② 《风格与思想》，第4页：“……话语、眼神、姿态……甚至头发的颜色都是以显示一个人的人的本质。正像根据诗的一行诗句或音乐的一小节就可以了解整个作品一样”。

③ 《风格与思想》，第143页。

④ 同上，第218页。

发，探索把它们体现为音乐思想的方法，使这些音乐思想获得独立自主的存在，并且照它们音乐本质所固有的脉动来发展”。① 他补充说：这并不缺乏表现力，“而是新的表现方式、新的均衡，并且……像斯特拉文斯基的最好的篇章那样，其中还有灵性（inwadness）。”② 勋伯格像斯特拉文斯基那样，从自己的美学立场激烈地、进攻性地、大张旗鼓地同音乐内容的概念的解释传统决裂。例如，勋伯格论文（《对歌词的态度》，1912年）充满论战的激情就是由于这个原因——他以自己对舒伯特的某些歌曲的感受为例，证明音乐的内容是离歌词而独立的、内在的。③

音乐的内容与语言文字的非对等性是早已无可争辩。对于唯心论者尼采来说，“人类的语言是现象的工具和符号，从来丝毫不能揭示音乐的内在的本质”。④ 现实主义作曲家里姆斯基-科萨科夫认为：音乐的内容用语言文字来表现是过于具体了。尼采和里姆斯基-科萨科夫在对音乐的本质的解释上是完全对立的，但是却殊途同归！语言文字完全不能表现（尼采）或不能充分表现（里姆斯基-科萨科夫）音乐的内容。对于勋伯格来说，问题不是这样的，不是对等不对等的问题，而是另外一种内容，这特殊的内容除了音乐结构的语言以外，别的任何语言都不能表现。⑤ 正是这种独特的语言把他的“预言文

① 塞欣斯：《处于困境的音乐》，载《阿诺德·勋伯格》文集中，第20页。

② 同上，第21页。

③ 《风格与思想》，第4页。

④ 尼采：《悲剧的诞生》。莫斯科1968年版。第48—49页。

⑤ 从这个观点来看，他是在作曲的作曲家和写评论的作曲家之间划了一条分界线。在第二种情况下，作曲家不是“在音乐上获得灵感”，不然，“他就不论述该作品是应当怎样创作，而是创作作品本身了。”《风格与思想》，第3页。

告”带给世人。对于音乐思想的这样的理解还表现在“预言文告”的性质上——它超脱现实生活、囿于纯音乐价值的世界。但是我们又发现，艺术家在创作本身中的反应灵敏推翻了理论上的观念。因为像《拿破仑颂》、《科尔·尼德莱》、《华沙幸存者》这样的作品完全不是从抽象的音乐思想的活动获得灵感的。

勋伯格认为他的文告的语言，从而用这种语言体现的文告的涵义远不是谁都能懂的："能够从纯音乐的角度感受音乐的人比较少……认为乐曲应当唤起造型的形象，否则，如果它不做到这一点，它就无人听懂和毫无用处——这种设想像流言蜚语或老生常谈一样传播甚广。"① 从纯音乐的角度感受音乐的能力是需要高度紧张的。它要求有思维能力，既能领略理智活动的美，又能享受到陈述的逻辑的、思想深刻的喜悦，洞察它的发展的全部过程和后果，因为"由结构美产生的理智上的满足是能够同由感情的素质产生的满足相媲美的。"② 这样的感受，尤其是积极紧张的过程，作曲家应当在每一段时间内，力求把最多的内容放到最集中的形式里。③ 艺术家应当面向这样的听众，为他们创作。他不应当因为这样的听众"从来不会很多"④ 而惶恐不安。作曲家也就是把自己的文告传达给他们这些为数不多的智力高度发达的人。⑤

---

① 《阿诺德·勋伯格》文集，第255页。

② 《风格与思想》，第97页。

③ 马克利斯的书，第342页。

④ 同上，第334页。

⑤ 因此艾斯勒在公正地断定："勋伯格是面向有音乐修养的社会精英之后，做出的结论""他自己不知道这一点"好像没有说服力。参看引文来源的论文《阿诺德·勋伯格》，第183页。

总之，一方面只有力求把对人们很重要和他们需要的东西传达给人们才使艺术家成为真正的创造者；另一方面，又主张艺术不是为所有人创造的。如果我们深入思考所提出的判断的体系和了解它的合乎逻辑的结果就会消除这两种要求之间产生的严重矛盾。因为勋伯格认为：重要的和必需的东西并不是所有的人都能够享用的，传达它所采取的形式是这样特殊，感受音乐思想也成了一种艺术。它要求专业知识的修养和超群的智力锻炼。推论的逻辑"囿于"独特的变形的"为艺术而艺术"的观念里。

张洪模 译

（根据1975年苏联作曲家出版社版，莫斯科）

阿多诺的《新音乐的哲学》（1985）

〔美国〕 **彼得·富兰克林**

彼得·富兰克林(Peter Franklin)英国音乐评论家。曾在英国和美国从事音乐和德语教学工作，现任利兹大学音乐讲师。他曾编纂和注释过勒赫纳的《回忆马勒》英译本，在《音乐与文学》、《音乐时代》和《音乐季刊》等杂志发表过多篇论马勒、普菲茨纳等音乐家的文章。他的《勋伯格等人的音乐观》一书主要论述勋伯格和他的弟子以及他的同代人的音乐观，对十九—二十世纪之交德奥音乐美学思想有一个概括的阐述，对当时这一领域的名著作了指南性的解说。阿多诺的《新音乐的哲学》，原著隐晦艰涩，本文可以说是研究该书的入门。

（洪　　模）

"今天，整个艺术，尤其是音乐，都经受着它所参与的和本身所赖以进步的启蒙运动过

程本身的破坏影响”。

——阿多诺：《新音乐的哲学》

许多最通俗的讲二十世纪音乐的著作都有劝人入教的味道。教义简单化了，使徒行传讲述过了，但是不信教的人的困惑和怀疑仍然存在。困惑和怀疑的程度依他准备顶住已经“悟道”的人们的心悦诚服的信奉程度而定。现代音乐的评论一个很大的缺点就是：显然轻视在一般人（包括我们大家）和单枪匹马地开辟进入领略神秘体验的天国之路的艺术家之间搭桥的工作。有迹象表明，年轻人已经比较喜欢耸肩对整个中欧的“现代派”运动（从马勒去世到五十年代，虽然最近的表现，仍然是在文化暖房内的苗壮成长）表示不满，而不是同显然不理解非信徒的先知的离奇古怪的解释做斗争。

自从文艺复兴以来，容易倒退的危险已经缠住了西方的浮士德主义的文化，不管冷嘲热讽的命运实际上可能注定什么，这种文化已经应该为再次曲解历史的厄运而担忧了。正是这一传统的精神和认识到现代主义确实是一个思想和体验（具有清晰的、即使是固执的、内在的逻辑性）的运动，使我像四十年代的托马斯·曼一样，求助于阿多诺，以说明它的难解的境界，尤其是它的重要的根源——阿诺德·勋伯格。

我相信阿多诺的《新音乐的哲学》（1948）是提供大多数为现代派辩护的著作所严重缺乏的阐释的少数评论著作（其中可以列入托马斯·曼的《浮士德博士》）中最犀利深刻的一部。虽然一般与特殊的结合的不可能是他的这本书的主题，但这也正是它设法去作的，在这一方面，它提供了对现象的意义的可以理解的解释，同时决不否认人凭常识对它作出的反应。他不是把

他的探讨限于技术和风洛的"需要"的问题上，从而求助于"为什么"？的问题，而是承认人对像勋伯格的中期或晚期的一部作品这样不熟悉的东西的常识的反应。固然他的给人以深刻印象的评论是陌生的、甚至是难懂的，但是这种陌生和难懂正是它的意义和本质的一部分。

但是必须理解阿多诺。他的最大的不幸在于：他的文章的风格呈现出一种保护文章的秘传内容的密封的表层，像他的探讨所大量涉及的超先进的音乐作品一样缺乏"透孔"。但是正像你如果对勋伯格的《管乐五重奏》的仔细而长时间地探讨，你就可以得到它的报答，领略一种古怪而有趣的，胜过原先只求理解它的内容的不可言传的意蕴一样，仔细而耐心地阅读阿多诺的著作的确可以发现出乎意料之外的内容——这一切可以使我们体会托马斯·曼对他的描述中的主要形容词："刚正不阿、慷慨悲壮、举止不凡"。

《新音乐的哲学》采取一对长篇文章并列的形式，这两篇文章分别评论了勋伯格和斯特拉文斯基。论斯特拉文斯基的文章（《斯特拉文斯基与复旧》）是两篇中较短的一篇，是想结合《勋伯格与进步》，圆满地完成对现代音乐比较全面的观察。后者比前者早写七年，是一篇独立的论文。阿多诺认为这两个人物代表西方现代主义有必然的联系而又完全相反的两个方面。这里必须指出的是：论勋伯格的那篇是描述崇高进步的悲剧性的遭遇，而论斯特拉文斯基的那篇却带有论战性质地攻击诡计多端的、甚至是野蛮的倒退。

形成这本书的脊梁骨的是论勋伯格的那篇论文，我将尝试以注解的方式对它的片断加以诠释。首先，关于阿多诺本人的经历需要介绍一下。在某种意义上说，他正是把勋伯格放进去的那个传统的总的代表性的人物。这个传统就是从贝多芬—

直到马勒的德国音乐的浮士德主义的传统，这个传统由于它早期与浪漫主义文学的瓜葛，受思想所支配，在勋伯格的作品中，这几乎到了变成纯粹思想的地步——构思一个几乎是不恰当的例子的行动和关于艺术表现的可能性本身的想法的扩张。阿多诺的论勋伯格的文章几乎可以看作是在这个传统内的像勋伯格的乐曲一样重要的著作。下面我引用一下托马斯·曼写的阿多诺小传：

……1903年生于美因河畔法兰克福。他的父亲是德国犹太人，他的母亲是一位歌唱家，是科西嘉裔（原籍热那亚）法国军官的女儿，他是在充满理论（也是政治理论）和艺术（首先是音乐爱好的气氛中成长起来的。1931年他在法兰克福大学任讲师，教授哲学课一直到被纳粹免职。他从1941年起定居洛杉矶……

这个杰出的人一生拒绝在哲学和音乐两个专业间作出取舍。他觉得他实际上在两个分开的领域中从事同样的工作。他的头脑的辩证的才能和对社会史的爱好同对音乐的酷爱结合在一起。这种现象如今已不罕见，这无疑与我们时代问题的错综复杂有关。由于对音乐的迷恋，他学习作曲和钢琴，起初跟德兰克福的音乐教师学习，后来在维也纳师从阿尔班·伯格和爱德华·施托尔曼。从1928到1931年他任维也纳《开端》杂志主编，并且积极提倡激进的现代音乐。

这里没有必要（也不是我有意限制）涉及阿多诺同霍克海默尔、或者特别是同他俩所领导的所谓法兰克福学派的哲学纲领的精神上的关系，以及涉及他俩在社会研究所的工作。虽然《新音乐的哲学》的社会学的和哲学的专门术语起了使它的表层加厚的作用（而它的音乐依据是靠对第二维也纳学派和其它二十

世纪与早期音乐的作品的渊博的知识），但它的内涵在相当大的程度上依靠意志不受它的依据的范围的限制，而是把那些省略简练的句子延伸到它们产生含意的凝块，然后必须把它放到论据的更广泛展开的结构中去。尽管论据看来是在像勋伯格的《期待》中孤独得发狂的女子通过森林时走的混乱绕圈子的途径中进行，它的确是展开的。这里有一个人的影响特别重要，他就是黑格尔，这本书的大的章节前头都有引自他的著作的话。按黑格尔的“辩证法”的形式寻找《勋伯格和进步》的结构是关键。在后来加的总的导言之后，接着我们就看到（用黑格尔的术语来说）是下面这种模式的三段论法：正题（从题为《创作中的动荡》的一节到《作为客观性的表现主义》的一节），反题(从《音乐诸因素的全面组织化》到《形式》)，合题(从《作曲家们》到《社会观念》)。按一般习惯，我们可以把这三大部分说成是：1）勋伯格的“进步”的特殊性——对它的内在的一致性和社会“真理”的解释；2）对勋伯格的自相矛盾的批判和对他的“失败”的特殊性的分析；3）扩充的结论，其中对勋伯格的情况作更加全面的说明，包括在第二大部分中孤立地谈到的那些消极方面。我将依次论述这三大部分。

主人公，或者阿多诺谈论的所谓主人公，是一位进步艺术家。不久就清楚了：这样的一个人物或多或少是现实中的阿诺德·勋伯格这个人的化身，这时重要的是要把这个人物理解为一些和谐共鸣的思想的合成体。进步包含着变化（这里包括艺术的改革和独创性的概念)。艺术中的一切变化依靠在文化上对判断创作采取有利于未成熟的新艺术家的态度，在这一点上，然后再在全部艺术上，我们根据它对传统的相对地默认或抵制，采取阿多诺著作本质上是一种“哲学”的态度。自觉性极

高的革新艺术家，他抵制“传统”的某些方面，而且不可避免地还要抵制曾经促进和支持这一传统的社会的某些方面。从浮士德主义合乎逻辑地延伸来的德国的已经变得愈来愈成为资产阶级社会的“局外人”的艺术家的传统，再加上阿多诺自己在某种程度受马克思主义者鼓动的对现代成批生产的、受压制的社会的不满，他的理想的进步艺术家变成抵制一切妨碍和任何有损他的个人自由和个人主义的东西的人。一切陈词滥调都必须检查出来，一切通俗艺术灵感的多情善感和懒于思考都应在抵制之列。从而理智的因素是决定性的。对于阿多诺来说，这一事实是坚信不移的：艺术家实质上远不只是一个手艺匠或唯我论的制模工。艺术对人的启蒙运动的进步是极为重要的，这个运动是“它所参与和本身赖以进步的”。

阿多诺的主人公——艺术家还是马勒式的：通过表现的真诚来回答难题：“造物主”或“宇宙”或“命运”是何许人？同样不成问题的是：主观真理的重要性的旧浪漫主义的概念是在特殊的意义上来运用的：因为我们已经提到过的启蒙运动的确十分依靠艺术家的首要任务，即去寻找和树立一个他自己的形象，这个形象最全面地符合他自己内心认为的“真理”。在艺术中首先看到比较大的问题和特殊的形象是以难以理解的方式联系在一起的。恰恰是担心现代大众文化的无限影响和强制的力量以及它的成批生产的“艺术”，使阿多诺把自己的进步艺术家的形象想象成为：他的首要任务就是不屈不挠地和甚至是彻底地把他的“语言”中一切由传统与社会从外部强加给它的东西清洗掉。

社会的真理必须在对一个开始带有专制父亲的荒唐无稽性的社会的反抗中去寻求。父亲的每一种情趣和格调都必须被寻找自己的真理和自由的儿子从他的内部消灭掉。阿多诺，他的

父姓是魏森格伦德，竟会像现在这样子，姓了他母亲娘家的姓，难道不是意味深长吗？阿多诺既是黑格尔派又是弗洛伊德派，他是满有理由接受这个观点的，虽然在个人的（或心理上的？）真理和社会的真理混乱的结构中，他选择后者，把它看作头等要事，因此他向我们呈现的他的理想的艺术家是一个无可非议的从事“具体地否定”工作的人。

关于阿多诺的进步的概念值得注意的是：不管我们读到的具体分析是社会学的还是心理学的，都完全符合中期勋伯格的现实，是从灵活而积极地思考他的音乐的意义的立场迁就（正如我已经指出的）“常识”对它的反应。因此在对勋伯格的中期的一般的评论的地方可以谈到以前即将崩溃的后期特里斯坦变音调性和《五首管弦乐曲》(作品第16号)的所谓“自由无调性”或《期待》，阿多诺在这些地方使我们非常清楚这里是谈论自觉地得到表现效果。阿多诺不是眼睛直直地盯在这些作品的风格的表面，而是试图说明它们的性质是探索表现真理的产物。它们在每一点上都避免陈词滥调和按扩大、高潮、松弛的公式的表述，正由于这些表述满足与缓和到不再符合艺术家内心对事物的真相的感觉的程度，所以已经变成舒适愉快的东西。《特里斯坦》可以表现思慕（等等）的极端痛苦，但是这种音乐是那样诱人和是一种享受，连瓦格纳本人都乐于“沉湎于其中”了。总是受渴望得到满足的资产阶级听众的压力（这里社会的强迫开始采取文化上的承认和成功的表现形式）的作曲家可以沉湎于后期浪漫主义的主观性的表述和独特格调到他们实际上像巴洛可的感情程式那样综合和风格化的地步。因此阿多诺从勋伯格创作中注意到：

对于他来说，真正革命的因素是音乐表现机能的改变。激情不再是刺激出来的，而是通过音乐的媒介对无意

识的、震惊的、心灵创伤的不加掩饰的纪录。……最早的无调性作品是一些心理分析梦境实例研究的记录。

这段情况的论述帮助我们看到十九世纪末叶的音乐语言并不像音乐形式那样完全崩溃。在比较进步的“晚期”作曲家如马勒(他可能出现在阿多诺的神话中)的作品中，曲式单位增大篇幅经常与表现因素的爆发力发生冲突。在勋伯格的创作中这些因素甚至彻底到把形式的可能性都破坏了，形式只能是一种强加的秩序的暗示，不管我们认为这样的形式是称心合意的也好，是“自然”的（阿多诺永远把“自然”理解为带引号的，认为不过是适合一时情况的需要的伪造）也好。进步的作曲家在他追求“真理”的表现的完全自由中，必须像避免传统音响的“不起作用的陈词滥调”一样严格地避免倒退到一套形式的发源地。当然，勋伯格仍然从事长篇幅的作品创作的事实本身表明，出现了一种进步的辩护士必须说明的一种形式，而阿多诺对此发挥了这样的看法：勋伯格以后的形式模式是从表现主义的姿态的性质本身引伸出来的，而不是从外部强加的。他的对《期待》的论述是这方面的极为重要的论据：

……《期待》是以一个在夜里寻找她的情人的女子作它的女主人公。她经受了黑暗中的一切恐惧，最后突然发现他被害的尸体。她像一个病人让医生去分析一样把自己交给音乐。仇恨、欲望、嫉妒、宽恕的表白，以及此外下意识的整个象征都要她表现出来；直到女主人公神经错乱时音乐才为了慰问她而想起它的提出抗议的权利。创伤休克的震波纪录同时也就变成音乐技法结构的规律。这个规律禁止持续性和展开。音乐

语言向它的极端两极分化：一方面是像身体痉挛似的休克的姿态，另一方面是人由于焦急一时呆若木鸡的僵止状态。成熟期的勋伯格，还有威伯恩，他们的整个形式世界就是依据这种两极分化。

我们正是应该在这方面开始提出问题：只在弗洛伊德所说的无意识中探求真理吗？难道不是勋伯格把这同样任性和心神错乱的无意识塑造了一个音乐模特儿，它的高度精确性妨碍我们用他的作品当作“实例研究”的材料吗？（这些是不是正像瓦格纳的创作是受资产阶级总希望有可喜的事和受奖赏的支配一样，是受弗洛伊德所说的无意识的思想的制约？）反动的保守的作曲家的“作曲意志”,不论是受社会、文化、还是受心理决定的，不也是一种“真理”吗？正像一个人必须在自由中寻求一个完全无条件的和明确的内心真理一样，我们能不能想出一个抉择“进步”的方法（这个“进步”甚至包含令人怀疑艺术家的模特儿是建立在根本是错觉的基础上)？但也正是在这方面（此处正是他的论文的精采的地方），阿多诺开始以一种不使勋伯格意外地感到烦恼的方式承认、甚至回答其中的某些问题，而勋伯格却始终没有懂得《新音乐的哲学》是站在他一边贬斯特拉文斯基的。

阿多诺的对勋伯格作曲发展的英雄“逻辑”的评注随着他认为《期待》中“创伤休克的震波纪录变成……音乐技巧结构规律”的看法的引伸而达到顶点。十二音作曲法现在提供为用来把对作曲结构扩展的一切影响彻底消灭掉的手段。组织化方法的修正变成唯一的尺度。“主观的梦”最后已经破灭了。勋伯格作成的一种作品同冲突和解决、紧张和高潮的幻觉形式毫无关系。勋伯格的理想的序列作品没有“高点”，它的一切因

素“离中心点都是等距离”；“音乐形成一个世界的构思，这人世界不管好坏，不再承认历史”。

不管怎样，我们已经进入阿多诺的评论的我称作反题的部分。我们的进步艺术家的目标的难以理解的性质同不能避免的中期的梦魇的形象一样不能避免有常识的观察者。结构现在显然是“要正确而不是要有深远的意味”。“造物主”已经由于与占星术有关的数字游戏而受到控制：“十二音的合理性由于它是一个封闭的体系（甚至它本身都不太清晰），其中手段的形成以直接实体化为目的和规律，所以实质上接近迷信了。”如果说勋伯格创作晚期的目的是在组织化中找到意义，那么，阿多诺却是“在扩散到艺术作品深处细胞中的一种空虚”中找到几乎是比喻的讽刺模仿的意图。如果威风凛凛的支配资产阶级的“造物主”是同“命运”的概念联系在一起，那么，在那些没有含义的地位的作品中，是不是命运重复它自己？

> 十二音技法确实是音乐的命运。它用解放音乐来约束音乐……主体使自己服从于这个盲目的造物主，寻求保护和安全，这表现在它的对没有它本身不能完成音乐感到完全绝望上……解放的音乐寻找重新构成失去的整体性——丧失了的贝多芬的威力和可靠的约束力。音乐这样做只是以它的自由为代价才取得成功，因而失败了。

不可能回避这样一个可悲的事实：自我决定的作品变成实际上受约束的了。当这个体系变成规范的时候也就丧失进步的真理，并且暴露出令人哭笑不得的事实：逃避一切社会压力所产

生的音乐使社会压力加倍："由于大众音乐而使人受其支配的力量，在完全脱离人的音乐中作为在社会上对立的一极继续存在下去"。

辩解已经变成悲剧的记录。阿多诺以无情的逻辑继续谈到音乐语言序列地拉平的"粗劣"的效果：丧失了色调微差的变化，产生一种特殊的单调；回复到拟古典主义的形式，然而这些形式只有"器乐外形的死者面模"的特征，是"软弱无力和暧昧不明的"。一种压倒一切的专断性在这种宿命的静止的音乐中盛行起来，所以是宿命的，是"因为一切动力都停滞在它的内部没有得到解放"。

阿多诺在探讨勋伯格晚期的配器风格时，把它的效果比作一架大机器，每件运转的东西都在嗖嗖地急速旋转，然而又都始终固定在一个点上。中期的梦境般的事例研究现在已经明确地变成仅仅是"事例研究的假设"。然而在勋伯格的晚期作品中的"有限的主观性"还可以发现一些希望（"勋伯格的晚期达到真正伟大的阶段，尽管是用十二音技法，并且也正是依靠它……"），这位作曲家没有能够解决有限的主观性和"异化的客观性"之间的矛盾。源于对超越的自由的追求的技法最终变成强制力量的工具："这种技法为了它的盲目的独特的规律，否定了它本身的表现，把它变成回忆过去的境界，想在这里找到未来的梦想的形象……"

这是严厉而公正、一针见血的批评。这是毋庸置疑的。然而我们在读完这篇文章中间的这一部分以后，如果觉得自己可以把勋伯格一笑置之是正确的，那么，很快就会发现自己是错了。这个分析起初看来是很清楚的。勋伯格的特种真理是"用很高的代价"得到的。他的新的"绝对异化的语言"是强烈要求

使用者“为他写的每一个句子创造独特的语汇和句法”的。

> 非常愚蠢的体系正埋伏等待着吞没任何可能幼稚地假装这种自己发明的语言已经找到了人们的承认的作曲家。主体没有同这些体系一起成长，结果使这些困难全都成为更灾难性的了。由自造语言设想的音乐因素的不连贯地微粒化，是与主体的情况相应的。它被总的虚弱弄得支离破碎。

不过我们开始接近阿多诺在他的这篇文章的结束部分达到的合题，他立刻提出下面的告诫：

> 没有一个艺术家能够凭他自己的聪明才智克服受束缚的社会中的受束缚的艺术的矛盾。他能希望通过解放的艺术完成的最多是与这样的社会的矛盾，并且即使在这种尝试中他很可能是绝望的牺牲品。

阿多诺的结论中最严肃地提出的要求之一是：爱护真理和自由，必须认识到勋伯格的最后阶段的冷酷的困境，在崇高艺术的水平，在我们的社会中是没有可行的抉择的。在第二维也纳乐派的来龙去脉中，威伯恩只不过是“认清了十二音技法，因而不再作曲：沉默是他掌握的最后一招”。另一方面，勋伯格作十二音音乐是隐蔽它的自己的特性而得到一个“早熟的调和”。然而勋伯格的缺点是“他在他的处理中虽然能够不放弃什么东西，然而整个新音乐的力量却恰恰处于被抛弃状态。”因为阿多诺感到“勋伯格的晚期的作品的热情的内心的美”不能不

使人看到"勋伯格的残酷无情要比勋伯格的宽宏大量的热心肠好得多"。

我们怎样来理解或赞同这个奇谈怪论呢？在后面的抨击斯特拉文斯基的文章中——恰恰是因为他一贯地倒退和由机器获得灵感的音乐的"非人性化"（他后来充当边缘现象的角色，因此他"避免辩证地面对时代的音乐进步"）的冷酷无情——我们能够找出许多证据，证明阿多诺的理由决不是基于某种新的野蛮思想的报复的恶意。情况正相反。一种难以理解的高尚的同情激励着阿多诺的结束的表述，因为他想到可悲的真理："音乐本身的可能性变成靠不住"与其说是由于颓废的个人主义的腐败影响，不如说是由于它的倒退！如今真正的进步只能通过从十二音体系解放来设想，但是这个黑暗是只有通过经验才能超越的东西；这是无法回避的。

尽管勋伯格的十二音作品有明显的缺点，它们至少成功地抵制了大众社会的每种满足的冲动和"虚伪"（并且因此被资产阶级听众所嫌恶，对于他们来说，它们完全是这个社会自己的残暴虚弱的基本形象）。它们已经获得新的自由，而"音乐通过十二音的训练正是为了这一自由，不是依靠在作品中技术上确定的东西的，而是通过它所禁止的东西的训练"而获得自由。阿多诺把这一技法说成是"冷酷无情的乐善好施的人"以后，马上提出现在恰恰要关心在面对即将来临的乱无章法的情况下，"把技术规范传下去。"

我们现在的处境使我们能够理解阿多诺以前响亮地提出的关于这些十二音作品的意见："无论如何也要逃避迫在眼前的冰河时期，能够在这些作品的迷宫中幸存下来"。面对这一切：现在它不再感到它能理直气壮地'说'什么，从而艺术作品已经淹没主体，并且变成密封到一个没有透孔的审美客体内。

它不再思考而只是思考的对象。它的表面（只要我们愿意了解它）反映了一个“无意义的世界”的无意义的方面，并且这样的见解当它说明这个世界是在自我牺牲的努力中产生时：“它已经承担这个世界的一切黑暗和罪过的责任。他的命运就在于不幸的概念内，所有它的美就是摒弃它的美的幻觉。”

这样的安慰是从最后由阿多诺总结出的冷酷的看法得到的：“为了人类艺术的无人性必须战胜世界的无人性”。阿多诺的进步艺术家只是顽固地紧抓住现实的形象不放，而这个形象只能表现为“具体地否定”，他把他的一切赌注都押在一个乌托邦社会的新人上，新人将补偿他为这个社会诞生所受的苦。但是这出令人哭笑不得的悲剧必定是：这个艺术家所选择的文化，是仅能够提供他的种子开花结果的土壤的文化。阿多诺的文章的结束语是像以下那样：

> 没有人愿意卷到艺术中去——个人和集体都同样少。艺术渐渐消逝到没人听到，甚至连回声都没有。如果时代在已经被听到的音乐的周围结晶，就会呈现出它的光辉灿烂的精华，它的音乐听起来已经不像一个哑火的子弹落到寂寥的空间。现代音乐自发地朝向这个最后的体验，在机械式的音乐中时时刻刻都在证明这一点。现代音乐把绝对被忘却看作自己的目的。它是从遇难船上发出来的仅有的绝望的信息〔Sie ist die wahre Flaschenpot(它是真正的浮瓶信息)〕。

阿多诺的在这篇文章中发表的见解是对一位执拗而古怪的人的毕生的事业的赞扬，看来甚至是奇谈怪论：只有这样的赞扬才有说服力地突出了勋伯格常常表现的对自己的价值的看

法。它的有说服力正在于它避免了所要避免的对勋伯格的文献的庞大的躯体的盲目崇拜（从勋伯格自己写的文章获得灵感、甚至受其控制，而这些文章阿多诺是毫不足怪地发现：他只在一两个个别的场合能够引用一下），这种盲目崇拜是带有被阿多诺看作是十二音改革的不幸的遗产之一的作曲技法问题的。大概阿多诺直接查看了他的著作和教学活动，才注意到：

> 教条主义的教学占优势提供了极好的证据，说明技法发展所倾向的方式把传统的作品的观念远远地抛在后面。创作的兴趣从个人的作品分散出来，反而集中到作曲的典型的可能性上。结果把作曲变成不过是制造纯音乐语言的手段。

《勋伯格与进步》的成就，扩大范围来说，整个这部“哲学”的成就，是在于：它通过慎重地运用与人为善的批判为人类挽救现代音乐，从而在两方面树立了高标准，并且恢复了我们对艺术家在西方文化体验中的重要性已经几乎丧失的信心。把勋伯格看作是一个悲剧性的，甚至是英雄式的必要的人物，失败反而能够证明同意他在西方音乐史中他清楚地相信他所占的重要地位。也许他的作曲生涯能够说明是受纯粹是局部的智力的和心理的混乱的复杂情况所决定的。然而由于思想是混淆地隐藏着和甚至被勋伯格的风格所直接否定，阿多诺给我们提供了非常宝贵的工具，可以用来分析和展望我们可以称之为勋伯格现象的东西，它的文化现实性和持久的传代物是决不能被否定的。

也许我们最好把作曲家和他的辩护士双方都看作是同等悲剧性地被德国传统所决定和限制的，他们两人都是出身于这个

嫡亲世系。但是我不能设想，在把阿多诺明里或暗里放在“启蒙运动的辩证法”的伟大进军外围的交替传统中，对特殊人物重新评价作任何尝试时，会避免同“哲学”这本书的论点发生冲突。阿多诺可能是充当了一个未知的大海的第一个探险家的角色，他带回来它的岛屿与大陆的地图。比例可能是错误的，它的细部的特征可能需要整理。但是它能够给后来的制图者提供真正有用的帮助，他将在消费者的社会把艺术浅薄地降低为大众消遣的分支的暗礁与认为艺术圣地的大门已经生锈永远关闭的漩涡之间，行驶一条比阿多诺更稳妥可靠的航线。

（张洪模 译）

（选自彼得·富兰克林：《勋伯格等人的音乐观》，1985年麦克米伦公司版，伦敦）

从贝多芬到肖斯塔科维奇：作曲心理过程

（摘编·1947）

〔奥地利〕 **马克斯·格拉夫**

马克斯·格拉夫(Max Graf,1873—1958)，奥地利音乐评论家、音乐史家，曾在维也纳大学攻读法律、哲学、历史和语言学，并从汉斯利克学习音乐史，从布鲁克纳学习音乐理论，1902年起在音乐学院讲授音乐学和音乐美学，后又讲授音乐史，同时，为国内外很多杂志撰稿，1938年移居美国，《从贝多芬到肖斯塔科维奇》就是他在美国期间用英语写成的书中的一本（1947年出版，1969年再版）。1947年，格拉夫回到维也纳，继续从事音乐评论和教学活动。

精神分析法是西方现代心理学主要流派之一。它的创始人是精神病学家西·弗洛伊德(Sigmund Freud，1856—1939)。这个学派的影响已超出心理学和精神病学，波及社会学、人类学、文学和艺术。本书正是运用弗洛伊德学说

研究作曲心理过程的一本重要著作。

他的基本理论前提是潜意识论。作者认为潜意识是一切艺术品的根基，音乐创作的开端、基础和根源。在所有艺术中，音乐最有能力塑造最深奥的潜意识的心灵生活。潜意识中最重要的本能是性爱；最重要的冲动是侵犯性冲动与游戏冲动。音乐是作曲家音乐想象力创造出来的，音乐想象力的根源是潜意识，想象的推动力则是潜意识中的性爱的本能所转化而来的声色感。

作曲家的外在体验来自现实生活，内在体验则出自心灵深处，包括潜意识中储存的各种情绪、本能、冲动等。外在体验能发挥种种作用，但它只有转化为内在体验才有价值。而且还必须在两种体验之间找到一个结合点，这结合点正是想象力放射光芒的地方。

作者还论述了音乐想象的作用，其中包括音乐想象的道路、作曲家创造性工作以及创作过程等等。

该书的价值在于抓住了音乐美学中带有根本性质的问题，直接研究作曲心理过程。我们如要弄清音乐的美和音乐审美的本质和规律，就必须探索音乐作品诞生的过程是怎样的？人脑如何以音乐的形式反映社会生活？人们的感情体验、理性认识等如何转化为音乐的音响结构等等问题。传统心理学对于潜意识或者否定，或者研究甚少。马克斯·格拉夫这本书立论就在潜意识论上，虽然谬误是不可避免的，但却是很有意义的尝试，比过去音乐心理学著作前进了一步，值得参考。

本书提出了一些带有启发性的问题，例如童年记忆在音乐想象中的地位和作用，作曲家外在体验和内在体验的结合与转化，潜意识与意识、想象力与批判性思维相结合等等。

值得商榷的问题是：潜意识的本质及其在艺术创造中的地位问题；情绪、情感与人们的理智认识之间的关系问题，意识的作用问题等。

如果说，在潜意识论方面，马克斯·格拉夫对弗洛伊德学说已有所修正的话，那么在性爱动力论上，作者受弗洛伊德学说的禁锢就更深了，而与我们的分歧也更大一些。关键是作者混淆了自然形态的动物本能与作为高度发达的人脑所具有的反映客观事物的机能之间的界限，同时忽视或者贬低了人类心理所具有的社会性质。

（何乾三）

第一部分

一、音乐的魅力

1．音乐的作用

在人类文化发展的早期，当音乐最初接触人类的时候，音乐就已经以初级的形式显示了它转化心灵、强化情感，使原始人处于与平时截然不同的情绪中的力量。

感到音乐使自己转化、提高，到达一个不同的境界的聆听者，本能地感到他的情感生活之所以得到强化是由于他进入了一个崭新的世界，与这个世界相比较，职业性的、商业的和工业的世界显得既呆板又混乱。（原著第6页）

2．原始人比文明人感情奔放、不受任何思维约束

群众象原始人那样反应着：原始人比文明人激动得更为剧烈。他们更热情，较少受到有意识的思维的约束，心灵的基础处于骚乱之中。非理性的情操、情绪和激情呈现于心灵的黑暗的过道，掌握了人们，这群人感情奔放、感觉灵敏。强烈的印象在扩张，不受任何限制，个人被淹没。

历史和文化逐层建立，人类的心灵生活每一个新的时代都加上新的一层。于是我们在心灵中发现古老的和早已忘却的事物：太古时期、古代、中世纪、现代；原始性和人为的状态；原始人和进步的文化发展的人。

现代大城市的居民，……在这个理性的科学时代的公民，在他的心灵深处，实际上包含着原始人的特征。（以上，原著19页）

二、艺术想象

1．想象力是一种原始的力量

想象力是人的一种原始的力量。在人类发展的初期，想象力比今天更强有力。原始人认为整个宇宙有个灵魂。他看到自己到处都被神灵所包围。整个天空、太阳、月亮、星星都充满着神。动物为恶魔般的生命所占有。……人的艺术、诗、画、身上的装饰、音乐都是魔术的手段。他的情感是强烈的、混乱的、迅速变化着的。

至今，儿童的心灵仍然代表着人类这个阶段的发展，每个托儿所都是一个幻想的王国。（原著32页）

2．理性和现代文明压抑了人们原始的本能情感和想象力

经过千万年的时间，人类在发展中才压制了幻想。科学思维抑制了想象、思想和感情的自由流露。……原始人充满想象

的非理性的境界处处为理性的和逻辑的、能够衡量的和计算的东西所取代。从由幻想创造的神话世界中出了一个 科学 的 世界。（原著32—33页）

……在创造现代科学和现代管理的理性和逻辑 思 维 的 发展过程中以及现代技术和现代文化的发展中，想象力的一个部分被推理的平淡无味的目的所吸收，用弗洛伊德的话说是“升华”了。另一部分被沉淀于心灵的更深层，即古代的、原始的本能、观念和感情被束缚的领域。

在这些心灵的暗室里隐藏着一度曾统治着一切人类的古老的愿望和梦境的想象力。当它们从深处冲出来的时候，就呈现为建筑、绘画、诗和音乐。（原著34页）

作曲家的艺术想象力创造了能够在第一个强拍上改变精神力量的均衡的音乐杰作。（原著23页）

三、古典主义和浪漫主义的幻想

1．音乐幻想的根源

音乐的幻想扎根于人类情感生活的深处。音乐幻想的根源所抵达的心灵深处远非其它类型的幻想所能及。它们正伸到肉体和情感的因素相接触的黑暗中，在那里可以听到血液的咆哮声，在那里心脏在有节奏地搏动着，声色感成长着、基本的情感爆发着。

不能想象会有任何卓越的音乐家在心灵的最深 层 不 具 备非凡的财富和力量。音乐幻想的力量从这心灵的暗处上升到较高层，并在通过每一阶层时，带走了该层的组成部分：记忆、旧的感情、早已忘却的事物。音响由此吸取营养、成长起来，直到在这种状态中所发生的一切都到达意识的光源。在这里，形成了最终的艺术塑造，于是，在黑暗中所产生的艺术变得清

晰、明亮了。（原著35页）

对音乐创造最为重要的艺术幻想的推动力是色情的力量。

2．古典主义与浪漫主义音乐幻想的区别

（1）古典主义的音乐幻想经常意味着积累在音乐和音乐形象中的一切力量，意味着从一个音乐中心建立幻想，意味着把才智、绘画、诗、声色感和感情充斥于音乐之中。

浪漫主义的音乐幻想从诗的、绘画的、戏剧的幻想中散发出来，从哲学中散发出来。

（2）古典派音乐家中，这一切与感觉有关的才能：耳朵和眼睛的官能、造型感和色彩感都与音乐感通力合作。

浪漫派音乐中，音乐的幻想是个色彩缤纷的花园，其土地并不是那样渗透着音乐，而诗、画、哲学则从外界被引入，使奇异的花朵和葡萄有可能成长起来。

（3）古典派音乐家强有力地度过一生。作为声色感强壮、富有热情的男子汉，他们都一致地组织他们的生活和他们的想象力。

浪漫主义时期，我们才遇到艺术家的小说般的生活传说，艺术家的生活充满着不安宁和动态；令人惊讶的命运、古怪的生活。……浪漫主义时期是燃烧着性爱的、有创造才能的时期，或者说是每个浪漫主义艺术家都围绕着光彩夺目的妇女的时期。

（4）古典派的声色感是强壮的、健康的、浪漫派的声色感是抑制的、不是被抑制到精神上去，就是被分离或转移到旁道上去。

古典派音乐家的声色感转化为音调渗入音乐的想象时，它完全变成音型、旋律、形象，纯粹的音乐幻想游戏。浪漫派的

声色感缺乏这种集中和统一的力量，而是分成不同部分，在精神生活中引起动摇，不能使精神集中在一个焦点上。作曲家开始探讨哲理、开始绘画或开始叙述了。（原著46—48页）

四、性爱在幻想中的作用

1．声色感—性爱的力量

性爱从两个方面对音乐想象起作用。性爱使音调的演出富有光泽、深度和色彩。听觉所集中的声色感使音调和音调的组合闪闪发光，它为音调提供了强度。

人类生活的主要推动力、创造生命的、生育的和造型的力量，虽然变成了爱情、友谊和社会的情感，但仍然是声色感。没有声色感就不会有幻想和艺术，这两者都从性爱的力量中吸取它们的主要营养。（原著56页）

这些色情力量和音调协调地震动的声色感在一起时，不仅赋予音调以特殊的色彩、纯正和更丰富的光泽，而且增强了内心的情绪以及聚合的情感。它们激励着记忆、协助创造如痴如醉的状况，在这种状况下，艺术家的心灵变得更加活跃、更加灵活、更加善于接受。

2．性爱是艺术想象的推动力

在作曲家的幻想中，爱情以相似的方式使音乐听起来更丰富、更圆满。假如倾向于忽视在爱情、情欲和爱的满足所引起的创造性想象力中呈现出来的一切音乐作品，那么就不会有游吟诗人的歌曲、不会有情歌、不会有《后宫诱逃》、不会有贝多芬的柔板、不会有舒伯特的歌曲，不会有舒曼的音乐、肖邦的旋律、《特里斯坦与伊索尔德》、《女武神》的第一幕、《齐格弗里德》第三幕，……音乐中的抒情性全部会消失，好象地球会突然枯竭，所有的花园都会变成沙漠。

弗洛伊德第一个尝试对性爱及对性爱如何转化为图象、想象力和对艺术进行科学分析。对于那些探索心灵生活深处的精神病学家来说，性欲的刺激是心灵的基本力量之一。

这种基本力量起先不加区别地渗透一切活的事物，后来它集中于个别的岛屿，就是所谓产生性爱的地带，在画家的视觉中、音乐家的听觉中、雕塑家的造型感中。

它和人类的情感生活相结合。这种力量的某些部分沉入心灵的较下层，在那里呈现为畏惧、神经官能症和歇斯底里亚，幻想和想象；它们是打破文明所设置的一切障碍的潜在的力量。（原著74页）

3．性爱的力量升华则转化为艺术作品的源泉

原始的力量生存于心灵的暗处，其中最有力量之一是性爱的力量。性爱的力量从心灵中升起，自我转化，接受新的形式，精神化。

当这条从黑暗通向光明的道路是笔直的、是合法地组织起来的时候，那么性爱的力量就是卓越的艺术作品的源泉。然而，当这条道路是弯曲的、禁闭着的、经常岔开的时候，就产生了精神病的幻想。（原著75页）

五、潜意识

1．潜意识

每个人，从童年时期开始，都经历了整个人类文明的发展过程，而一切文化都把原始的情感和感觉投入黑暗的心灵深处，而这些情感和感觉就继续在黑暗中生存着。即使最杰出的艺术作品也扎根于这一深处，而一切卓越的艺术家，他们心灵生活中的这一黑暗的底层都要比其它人更丰富、更有力量。

（原著引自20页Ⅰ部分）

在所有艺术中，音乐最有能力塑造最深奥的、潜意识的心灵生活，那也是感情最古老的层次。

只是在近四十五年，我们才洞察到内心的阴暗深处，也就是艺术第一次显示生命的迹象的处女地。是齐格曼德·弗洛伊德洞察了心灵的最深处。……

这里是黑夜，但在这黑夜中的是生命，形象在移动，埋藏在几千年文化下的情感示意它们并没有完全被毁灭，原始的生命，古代思考的方式在这里仍然起作用。这是人类的过去、成年人的童年期。任何曾经涉及人的事物，都没有完全消失。也不可能完全消失。

2. 潜意识是艺术品的根基

对于艺术创作来说，比起旨在趋向知觉的、驻扎在意识的心灵生活光轮周围的回忆来，更重要的是处于“潜意识”中，在心灵的深层，在人类心灵结构的地牢中的精神力量。它们不象前意识那样，不是突出于意识的记忆，意志不能使它们再现。有一种力量迫使它们离开意识，把它们投入心灵的黑暗深渊，囚禁在那里。它们是被锁链捆住的俘虏：道德和文化所压抑、虽然不是完全有效地剥夺了的冲动、情感和情操。……

3. 本能、冲动得到升华则可创造出艺术品，否则成为歇斯底里

人类心灵的巨大力量：仇恨、破坏、残忍、对近亲的敌意、性欲充塞着潜意识。假如这些力量全部转化为崇高的力量，那么从破坏中就会呈现机智、漫画、革命活动；残忍会变成对邻居的烦恼的怜悯；对父亲的憎恨会变成科学的批判和心智的自由；性欲可以升华为兄弟般的情谊、世界主义，或者转

化为对美和艺术的爱好。

人类理想主义是人类心灵的被压抑的情感的一种美化和崇高化。可是，当这些升华没有取得完全胜利的时候一而人类的一切文化和道德的进展都基于这种胜利一其中，一部分被排挤到无意识之中，在那里变成精神病、歇斯底里亚、神经官能症、幻觉；在正常人中间它们变成梦，在富有创造性的人中间，它们变成艺术作品。歌德带着沉思写道："人类内心所没有意识到的，甚至藐视的事物，在夜里，漫游于心灵的迷宫"。（原著97页）

艺术家有力量以想象力组织袭击着意识的边缘的人类心灵的底层，以及转移了的、具体化的冲动。他把它们转化为形式、音型、旋律。他利用这些会起破坏作用的冲动，并筑起壁垒和提坝使激流转化为平静的、推动磨粉机的流水。

在精神病态中损害着心灵、或者强制地侵入心灵，或者使心灵成为不受约束的情感的玩物的冲动，在梦境中连结着一幅幅看来没有意义的情景，在艺术作品中变成联系着幻想与思维的理性的组织形式和逻辑的统一体。（原著98页）

4。马勒、贝多芬等都是善于将潜意识转化为音乐形式的典范

马勒，卓越的作曲家，机灵地找到了把潜意识中一切猛烈的、通常是黑暗的心理上的风暴转化为音乐形式的手段；其结果是歌曲一他交响乐的草稿一和交响乐。

勃拉姆斯认为贝多芬在不同的情况下，可能成为一个大罪犯。贝多芬内心所聚集的压抑情感必然是很多的。它们使它的节奏富有进取的力量，因而不同于海顿和莫扎特的嬉戏般的、和谐的节奏。贝多芬的节奏象进攻的军队那样向前挺进。这是

猛烈的、压倒一切反抗的节奏。……节奏具备原始的力量，这种力量被艺术作品所驯服。它是从潜意识中冲出来的个性化的心灵运动，到达心灵的较高层时，首先变成音乐的结构，然后，成为一系列音响的图象。

假如一个人按着音乐本身来听音乐：作曲家的音响形式表达的心灵动态一就能理解这种音乐是从深渊中呈现的，在这深渊中，情感具有冲击的力量，它尚未受到文化和人类进化的提炼，也没有受到调整和缓和。这些情感仍然具备全部天性的力量。它们是不受约束的、猛烈的；象蒸气加热器那样从心灵中喷发出来，以文明人的观点来看，它们常常是具有破坏性的。

5．作曲家工作的三个阶段

作曲家的工作可分成三个阶段：1）由潜意识所作的准备工作；2）无意识与意识的精神力量的联合工作；3）意识对曲式进行润色。

三个阶段相互集中并相互混合；三者都由同一造型的本能所支配，虽然三个领域的范围和它们的相互关系可能是不同的。

三个阶段之间的完全协调标志着古典音乐的特征，这种协调在亨德尔和莫扎特的作品中最为完善。他们作品中无意识和意识的作用之间实现了最理想的平衡。（原著80页）

六、潜意识中的形式和形象

1．情　　结

在艺术家潜意识所聚集的印象、本能、情感和冲动中，由记忆和情操组成的内在的想象力对于作曲家具有特别重大的

意义。精神病学家称之为情结。

想象力的情结是由艺术家最早的情操、爱好和体验组成的，它们在无意识的黑暗中相互交织，相互连接，发展成形。它们是幻想的原始生命的结晶。（原著118页）

精神病学上的“情结”是心灵深层积累的最古老的、最有力量的形式。它们是触动音乐想象的最强有力的力量。它们以与众不同的特征给作曲家的个性打上烙印，形成作曲家的类型。

2. 恋母情结

圣母肖像家拉斐尔的例子说明由温柔、母爱、十月怀胎的金钱所编织的‘恋母情结’如何影响一个艺术家的全部剧作。……拉斐尔母亲在他八岁时去世了，他一直深切地怀念她。她的母亲名叫玛丽亚，如此，他对母亲的回忆就与圣母的肖像联系起来了，他说，圣母像在他梦中反复出现。……他承认自己最大的欲望就是画圣母像。他日夜想念着这一欲望，他对圣母玛丽亚的梦想在这种潜意识的欲念中形成具体的形象，圣母像形象化了。他的圣母像以理想的形式表达了他对母爱、对慈爱的搂抱的渴望，表达了对母亲的回忆，怀念她的关怀、爱抚和催眠。（原著122页）

莫扎特是从母亲那里而不是从枯燥而严肃的父亲那里继承了对喜剧和欢乐的爱好。

瓦格纳的色欲是从母亲那里继承的。……（原著119页）

3. 死亡情结

“死亡情结”不仅意味着沉思死亡的神秘性。这是一种心

理方面的产物，由死亡的念头、畏惧的感觉和心灵的破坏力量组成，起源于压抑的敌视的冲动，淹没于潜意识之中。

“死亡情结”是精神活动的产物，其精神力量是那么巨大，因而任何事物都可以从“死亡情结”发展：罪恶、心理疾病以及艺术作品，后者是以创造性的幻想控制情结为先决条件。（原著130页）

马勒对“死亡情结”的影响的敏锐程度是任何大音乐家不可比拟的。……

马勒父亲是个“强壮的、精力饱满的、完全不受控制的人”，他追求每一个女性，对有病的瘸腿的妻子很残忍，还打孩子……家中12个孩子都受到病理特征的折磨。……这里马勒已经具备“死亡情结”的一切组成部分：过早的临终的感受，男孩过早的激荡不安的情感生活……对父亲的残忍所产生的畏惧及对病中的母亲所产生的温情。……马勒早就接触到死亡，六个兄弟姐妹先后死去。（原著130页）

玛勒19岁时在一封信中写道：“噢，亲爱的大地，你将在什么时候，噢，什么时候把这被遗弃的人抱在膝上；瞧！人们遗弃了他，他从他们冷酷无情的胸怀向你逃来，向你，永恒的母亲，接纳这个孤独的，不得安宁的孩子吧！”（1897年6月17日）（原著133页）

可以有把握地说，形成多种交响乐形式的死亡的念头是马勒情感生活中的最大的真实。（原著136页）

马勒在许多乐曲中，以突然爆发的惊慌、歪曲的画面、模糊的人影或刺耳的音响表达他对生活的畏惧。（原著132页）

七、童年记忆

童年记忆在大音乐家的体验中是特殊的输入。……童年记忆所以如此生动，不仅仅是由于昔日所形成的图象在起作用，而是由于在这些图象后面协助塑造作曲家个性的情感，历险和精神动荡在起作用。

舒曼的创造性工作中一个最重要的特点是倾向于回复到童年。……童年和童年的思想感情是他退缩的一个安静的角落。

没有一位重要音乐家的童年的音乐记忆象海顿(J·Haydu)那样在创作中起那么大作用……莫扎特贝多芬在童年所获得的印象可能决定和塑造了他们的个性，但从其艺术发展来说，重要的不是童年所听到的音乐而是那一阶段的精神上的体验。……海顿在童年时听到的音乐对他却意义重大。

父亲是造车匠，种地、种葡萄、养牛、羊、猪、鸭、鸡，死后遗留 103 戈尔登的牲口。海顿从小在农村长大。在父亲家周围，通俗音乐环绕着他。他在教堂节日中、舞会中、庆丰收的聚会中，葡萄收获的季节中都听到通俗音乐。他年轻时的居住地，从古代起充满着歌曲、舞曲、爱情歌曲。……他童年生活于民间音乐之间。（原著166页）

海顿把家乡的农民舞曲引入他的交响乐时，这些童年的回忆就活跃起来了。……他的全部乐曲都渗透了他儿时所听到的民间音乐。……海顿的音乐稳固地扎根于大地……

海顿的音乐的最大特点是大众化。不论他在音乐的道路上接触到的是什么，这些立即就成了大众化的音乐。

八、外在的和内在的体验

1．外在体验与内在体验

外在体验：起源于外在生活

艺术家生活道路上遇到的各种体验

作曲家的外在性体验：旅行、阅读、日常生活的画面

精神上多方面的兴趣

外在事件（例如莫扎特创作《唐·爵望尼时得到父亲逝世的消息等）

内在体验：出自心灵的深处，是从他的个性的根源中成长的；

全部情感领域；

内心深处储藏着的童年记忆；

无意识的情操、童年的回忆和以往的情绪。（以上原著177—199页）

2．外在体验必须与内在体验相结合

外在事件如命运、旅行、研究、书籍只是在创造性作曲家能够把它们转化为内在的体验时才有价值。

作曲家的外在体验：旅行、阅读、日常生活的画面可以授与艺术作品以色彩，更强烈的真实性，更丰富的细节。但是，要创作发自内心深处的艺术就要吸取作曲家的内在体验。（原著199—200页）

事实是：外在的体验在创造性的头脑中能动员内在的力量，只有这些内在力量的财富和强度才具有重大的意义，而生活的表面的色彩以及精神上多方面的兴趣都是无关重要的。（原书201页）

瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》的起因，为艺术想象力把外在事件精神化提供了一个特别有教益的例子。（原著215页）

不管怎么说，假如艺术家内在的体验不在素材中注入一些他自己的生活，那么这一切仍然是死的素材。斯托钦是年轻时代的瓦格纳、汉斯·萨克斯是五十岁的瓦格纳。最后，外在的体验和内在的体验必须在一个焦点上会合。这个焦点是想象力放射光芒的地方，是瓦格纳与马蒂尔德·韦森东克的恋爱事件。但有一阶段，当爱情不再那么剧烈、当瓦格纳辞退时，他就能带着幽默感来考虑这一切了。他心灵中的一切无意识的情操和情感加强了这个中心的体验。

在一切伟大的艺术作品中，内在的体验都动员了塑造力，外在的体验在呼唤，从心灵生活深处发出了应答。（原书220页）

九、贝多芬第九交响乐的起因

音调结构的基础埋藏在潜意识之中。处于音乐深处的是在所有人的潜意识中发现的人类的一切感情、欲望和记忆。在潜意识中塑造的形式占据了心灵，强行通过它。这首创造性作品的一大部分好象是自动产生的。看来好象在这位艺术家内心有一个富于创造力的、变化着的自我，虽然这第二个自我仅仅是我们集体的自我……

从童年时期开始，忧郁情绪一直伴随贝多芬，早期心灵上的重大压力使他落落寡欢，孤独地生活在忧虑之中，……这孩子忧郁情绪变化于沉思和狂怒、温柔与固执之间。

年轻的贝多芬一再梦想着与人们共度一天欢乐的日子。……在《海里根斯塔特遗书》中……以下列祷文结束：“噢！上帝，让我看到纯粹欢乐的日子，我已经很久不知道真正欢乐的甜蜜滋味了。噢！全能的上帝，什么时候，什么时候，我能在自然和人类的圣殿中再一次感受到欢乐呢？—永远不能么？—

不。那太难受了。”

第九交响乐展现了贝多芬整个的一生。它的乐思于三十多年时期内在贝多芬的一切艺术作品中以不同的形式伴随着他。

1790年，贝多芬为约瑟夫二世逝世，以及利奥波尔德二世登位写的大合唱，与席勒的《欢乐颂》很接近……情绪是相同的……

1809，……1812……

1817年至1818年初的不同活页中找到第九交响乐的第一乐章初稿。人们感到，由作曲家潜意识中长期积累的动机与组合如今迸发到表面上来了，但却中止了一段时间。

1822—1824年，最后完成了形式宏伟的第九交响乐。

第二部分

十、组织音乐想象

1. 艺术性工作—组织音乐想象

第一部分所谈只涉及潜意识的活动以及促动音乐想象的本能的冲动。这是艺术创造过程的开端。一旦潜意识释放它所形成的形式，这些形成物就被心灵的意识力量抓住了。艺术性工作开始了，在无意识与意识力量的相互作用之间进行进一步的塑造。

在艺术杰作中，心灵中的无意识与意识的力量之间的关系是一种复杂的组织的成果，大作曲家在处理不同的智力才华之间的协作方面是那么完善，因而无意识的冲动能够不中断地转入意识的工作。

没有全部才华之间的最完善的协作，全部无意识与意识力

量之间的最完善的协作，就不能想象伟大的音乐家如何能完成创造性作品。

精通技巧使艺术想象能够完全自由地发挥作用并且以技巧方面的智慧取代想象中所失去的自然的新鲜感。……

年老时的想象力和技巧的总和保持与年轻时的相等。年龄增长后，想象力衰退了，但技巧更高明了。年轻时，技巧较弱、想象力比较丰富，因此，艺术力量的总和保持不变。真正伟大的作曲家往往在想象力与技巧之间以及潜在的资源力量与组织能力之间表现出和谐的平衡。像莫扎特或亨德尔这样的大师，他们内心中的无意识与意识的创造性力量是如此完善地相互渗透，以致很难辨别创造性是在那里结束了，技巧手法又从那里开始了。

把一切冲动和体验转化为艺术形式的不是在大作曲家内心茂盛地发展的音乐想象力，而是一切幻想与技巧的组织能力，是作曲家的才能。……

大作曲家的成长不是想象力的成长，想象力的成长必然随着年龄而衰弱，因为这是情欲的一种形式，它必然随着情欲失去力量、光泽和色彩。作曲家的成长是艺术组织能力的成长，艺术组织能力通过生活、体验和精通技巧而完善化。（原著270—271页）

2．潜意识与意识力量必须平衡

莫扎特的艺术有机体极为完美。……意识与无意识的车轮的齿轮结合得那么紧密，以致音乐的创造机器只要轻轻一推就能不断地、自如地运转。

也有些作曲家不能组织创造性工作所必须的全部力量，或者在这方面遇到巨大的困难。这种情况有多种原因：潜意识的

力量太强，过分喷发，不能与意识力量取得平衡。这样的艺术家是幻想式的、怪诞的，他们没有能力塑造自己内在的财富。……例如柏辽兹……

另有一种可毁灭无意识与意识的心灵粒子之间的平衡的方式——一切作曲过程都有赖于此。从比率上说，有可能意识力量过份强于无意识的力量，结果造成理性的作曲家，他对音乐曲式的要素常常有卓越理解，对音乐技巧极为精通，但缺乏想象力的相应的本能的才华。例如圣·桑。……

十一、创作情绪

1．一切艺术剧作都是在剧作情绪中产生的

一切艺术创作都是在所谓创作情绪中产生的。创作情绪是一种期待的状态。积累在潜意识中的一切音调的形式都推向无意识与意识的心灵生活的边缘。在这种激动的、紧张的时刻到来之前，全部音乐创作都是在潜意识的黑暗中进行的。至此，没有任何东西受到有意识的思考的控制。创作本能不受干扰地从事着塑造工作。但是，如今所积累的内在的大量的音调和音调形式已经聚集了那么大的力量，这种力量推向意识的光源，让意识照亮此后的工作。

上述情况应用于较大的形式，较小的作品、短诗，可以在艺术家的内心全部完成之后喷射出来。

创作情绪处于无意识与意识之间，黑暗与光明之间，处于一种摆动状态。在潜意识中形成的音乐获得足够的力量，推向光源。意识作用已经动员它的一切劳力开始处理尚未加工的素材。

2．创作情绪依赖许多因素

创作情绪经常以神秘方式与自然相联系，好象艺术家的创造力只是自然的普遍的创造力的一个部分。许多音乐家体验到春、夏季来临促进了创作情绪的增长，创造力在冬季则衰退。

日夜区别对于创作情绪也是重要的。正常情况下，创作情绪在白日是活跃的，依赖黑夜的创作情绪可说是病态的变异。（原著285页）

创作情绪与心理周期有关。歌德在日记中写："我必须更密切地注意我内心的好与坏的周期循环。干这件事或那件事的激情、献身、冲动、创造、执行、组织———切都在一个规律性的周期中交替着"。……雨果·沃尔夫规律地受到交替的压抑和疯狂情绪的影响，这种循环影响着他的创作功能。贝多芬音乐作品的消失与出现很可能与这种心灵周期有关。

3．音乐家各有其激励创作情绪的窍门

所有大音乐家都有特殊的激励创作情绪的窍门。海顿梳装打扮后才在书桌前坐下。

瓦格纳必须在奢侈环境中使自己进入创作情绪。……贝多芬等一再探索自然，因为他们强烈感到他们的精神劳动和自然的生命之间的联系。树林和田野的景色对贝多芬发出的音响以及鸟鸣和雷鸣的音响是与贝多芬自己的情绪相同的。

十二、音乐构思

1．从音乐构思开始，自觉的思维活动参与进来

作曲家的意识活动抓住冲出来的无意识的音乐形式，这时刻称为音乐构思的时刻。从此开始，自觉的思维和意识的塑造伴随着整个创作过程。这过程越是接近于完成，音乐创造中的意识思维部分就越是强有力，直到只剩下批判性思维对音

型作最后的润饰。

第一次构思与意识的塑造不同，那是一些初步的工作。……

至此为止，在潜意识中所形成的一切，如今拥向光明。它也可能是一些不成形的东西，诸如节奏、调性等。后来这样的节奏动态构成了主题。

一次从潜意识升上来的节奏动机形成促动想象的力量。甚至在贝多芬的第七交响乐的主题草稿出现之前，我们就找到有这一特征的扬抑抑格节奏的动机，这正是第一乐章成长的节奏，——主要主题直到这部分乐谱第六页才出现一这节奏也控制着后来的谐谑曲。这首乐曲中的节奏动机是在他潜意识中形成的，如今以强烈的波动席卷主题，这是支配音乐幻想的力量。

2. 创造优美的旋律需要艰苦劳动

贝多芬最优美的旋律好象是从一次涨潮中涌现的，……我们所谓的自由情感的旋律表达实际上是多次着手创造的，要使美妙的旋律具备形式，需要进行艰苦的劳动。……为了使弗洛雷斯坦的咏叹调具备形式，贝多芬经受了多少折磨。

3. 音乐构思实际是一种回忆

音乐构思的情感进程与记忆的情感结构极为相似。每个实例都要克服对立，跨越抑制。回忆要求思想上的努力，这种努力常常是失败的。俯瞰记忆所陷入的黑暗领域令人苦恼，一种反抗回忆的情感力量在心灵深处把记忆往下拉。人们在试图排除这种对抗之中，开始寻求自由的联系，允许自己回忆忘却的事物的一个部分，从回忆的联系中，想起一个字、一个角色、一个场面。回忆常常是从末尾开始的，又常常是从中间开

始的。一旦找到这种回忆的片断，其他部分就很容易跟踪而来了。……。柏拉图在解释美的实质时，极为壮丽地运用了回忆的进程与艺术构思之间的相似性。美是对存在的典范的回忆。……。

作曲的过程就象心理学家从潜意识引出被遗忘和被压抑的记忆时所采用的心理分析法。（原著397—398页）

十三、批判性工作的开端—起草

1．一种组织力量在音乐构思背后起作用

一致的组织力量在一切音乐构思后背起作用，这些音乐构思当时出现于隔离无意识与意识的墙上。这种组织力量包含乐思的精神力量，它们给乐思指定适当的位置；它们组合并且区分；选择并且删除。没有这种组织的一致性就不能创作艺术作品。没有这样的组织力量，就没有伟大的音乐构思。这种组织力量是自然的塑造力量。

不论在什么情况下，音乐构思的根源都已经包含成长和塑造的力量，这种力量决定某个作曲家将成为一个自然的天才，或者是一个明智而怪诞的艺术家，或者是一个矫揉造作的艺术家。

2．艺术想象力必须与批判性思维相结合

音乐艺术创作越是进展、智力的功能就越要走在前面，这是指：思维、批判、反省、自觉的塑造。批判性思考必须被吸收到塑造进程中来。是创造性幻想所带来的光明照亮了它的道路。这是想象力的思维，艺术性的思维。

人们过份习惯地把音乐家当作纯粹属于想象力的人物。伟大作曲家是敏锐的思考者，他们的批判性感觉是很灵敏的，

这种看法尚未受到足够重视。高超的作曲家不可能没有强健的思考能力。莫扎特年轻时写的信件也充满着敏锐的观察力和批判性的评论。他在意大利所写的每一部新的歌剧都具有鲜明的特征，对每个人及其缺点都刻画得很明智。（原著331—332页）

贝多芬草稿本最明确地说明了他的批判性才智是多么敏锐。在草稿本中，可看到设计和乐思的混乱状态需要从精神上加以组织。内心的喷发每秒钟都有可能危害音乐作品的塑造。贝多芬必须发挥最大的心灵力量从艺术上组织这些炽热的、嘶嘶作响的，燃烧得噗噗的，这些沸腾着的材料爆发出来的熔岩。这一切艺术的塑造力：强烈的道德观、极为敏锐的才智、幻想、伦理和批判性思考必须结合起来，屈从艺术的世界。即使最简单的主题也必须花费艰苦的劳动才能形成。看一看《英雄交响乐》草稿本就能认识到贝多芬是以多么敏锐的眼光观察这首交响乐的广大的领域。如何简略化、单纯化以及如何一元化。（原著337页）

3．艺术家的思考有三项任务

首先，在创作之前记下意图；

其次，艺术家的思考始终给潜意识以限制和指引；

最后，艺术家的思考对作品进行最后的增删、修饰、

十四、创作过程

1．即兴演奏与正式创作不同

象莫扎特、贝多芬等作曲家都喜欢在钢琴上“自由幻想”式的即兴演奏。这种时候，作曲家的想象力不受任何限制和拘束。……但是与他们正式创作出来的作品相比较，都有很大不

同，就是他们创造的作品中具有一个突出的特点：具有严格的思维所创造的逻辑上的一致性。这恰恰是自由幻想式的即兴演奏中所没有的，尽管它们同样有变化、有色彩和乐思丰富。（原著379页）

在伟大的艺术作品中，除了幻想之外还得加上另一些东西：艺术性、逻辑思维、整体观念、乐思的有机的发展。

2. 意识在乐思的选择等过程中的作用

画家迪厄雷说：画家“内心充满了形象”；同样，卓越的作曲家“内心充满着音型”。这些音型不都是一样重要。弗里德里希·尼采说：“实际上好的艺术家或哲学家的幻想不断地产生一些好的、一些中等的和一些差的东西；但是，他能凭藉极为丰富的经验和敏锐的判断力作出选择，把它们连结在一起，”这种说法是正确的。

贝多芬的草稿本可证实这句话。然而，从许多不同的乐思中进行选择，不仅仅是判断力和批判性思考的作用，还有一种内在的力量在把这些乐思聚集到一个中心周围。

批判性思考以其忠告和愿望伴随着幻想的全部过程。它俯瞰着细节和整体，看到乐思就像陶瓷工人在控制罐子和花瓶时所看到的。他一眼就抓住了整个形式，看到深处。……意识把乐思捏在一起并下指示删去不符合这统一性的一切。它调整着所有的一切，把一切细节带入单一的和谐中去。

3. 意识在创作过程中的具体活动

（1）精简

勃拉姆斯常说：“笔不是专门为了写才用的，也是为了打叉用的”。这种精简功能不完全依赖作曲家的趣味，它要求创

造最清晰的、最匀称的音乐形式；它同样依赖作曲家清晰的思维以及他的意志力。所谓宏伟的体裁，正是这样的集中与简化的成果。

（2）扩展

草稿所包含的乐思也许少于艺术家脑海中所有的，于是作曲家的想象向宽度和深度展开。……除了在面积方面扩展之外，创作也往深处发展。这一类乐思的发展并不在于使作曲家的意图更加明确或具有更大的形式以及更富有情感的力量，而在于使它有更深的背景。与其说它对音乐画面起作用，不如说它倾向于使音乐产生立体感。（以上原著420—423页）

（3）精心制作及加强每一个细节

精心制作及加强每一个细节比精简和扩展更为重要。突出表情、增强画面的清晰性，这全部细节在表情范围内的汇集与作曲家的其他智力活动的联系以及这一切形式的组成和塑造都是出自想象力这一个根源．（原著425页）

（5）修饰或修改已经完成的作品

作品完成之后，接着是最后饰修已经完成的成果，使乐曲形式的表面显得光润……巴赫从来不停止修改已经完成的作品。……贝多芬《钢琴小曲》完稿之后，他不断地修改，想使它们显得更加清晰，特别是在改进力度方面。（原著 442—443页）

十五、结束语—音乐想象的道路—音乐艺术作品

1．音乐艺术完善化的道路

伟大的音乐艺术作品的完善化经历了漫长的过程。这条道路引自无意识的心灵生活的黑暗领域（那里本能深深扎根于人的灵魂），到达光明的领域，那里理智处理、组织并结合思

想。

其开端，是自然状态的本能，巨大的潜在领域，在文化发展过程中，这个领域被人类抑制，不论是通过彻底的征服，或者是改造成新的形式和精神状态。在这些本能中最重要的是性爱的情绪或倾向，给予音乐的音色以光泽。它存在于一切艺术创作之中。（原著448页）

这些性爱的力量与侵犯性的冲动相结合，这种冲动具有漫长的历史和多种的形式。它存在于原始音乐的噪音和高声尖叫中；在节奏中，它具有精神上的意义；它存在于一切不谐和音中；它显示于音乐对群众的一切影响中。倒转过来，它转化为忧郁的情绪，转化为意气消沉，转化为痛苦……

只有强有力的艺术家才了解这种赋予他们的作品以热情和紧张状态的侵犯性冲动刺入他们内在自我的时刻。没有这种冲动，表现破坏、毁灭、和死亡的伟大的悲剧性的创作是不可思议的。……所有杰出的艺术家都从心灵似乎要自我摧毁的压抑中获得愉快。（原著448—449页）

另一种重要的本能是游戏的冲动，这种冲动存在于一切动物世界中，而且存在于人类童年期的所有儿童室里的吵闹、欢笑中。……一切原始的故事、寓言和神话都起源于这种对游戏所感到的乐趣。音乐家越是保留童年的特征，他们的纯游戏性的冲动就越强烈。（原著450页）

本能的抑制和升华，是为文化效劳的，它形成了艺术家的个性。（原著450页）

对一切卓越的音乐家来说，塑造和创造的力量都是通过潜意识、通过本能和情感的渠道，引向意识的，引向清晰，引向思想和逻辑的形式。

在这条渠道上，创造力吸收了多年来的一切记忆和感情。

每一新的感受都为旧的记忆所加强。……在作曲家手中转化为音乐的每一感受都是由许多感受组成的。多年来的喜、怒、哀、乐强化了卓越的艺术家所创造的音乐。（原著452页）

2．声 色 感

更重要的是：在艺术家的心灵中有一种自由飘浮的声色感，它包裹着、贯穿着一切记忆、一切感情、一切映象和一切形象，使这个心灵生活闪灼着光芒、富有色彩。

艺术家生活于他们的色欲的幻想所形成的灵感、游戏和想象之中。这种色欲在音乐家所听到的音调周围围绕流动着。由于一切性爱的目的是使活的物质构成更大的单位，这种色欲不仅给音调以色彩，实际上参予造就艺术家。（原著453页）

3．艺术创造的秘密是不可知的

艺术作品的生命力是什么，不能作科学的解释，它属于宇宙的奥秘，就像不能解释植物的生长一样。……

同样不能解释过去和现在的一切感情、一切情绪、一切感受如何能在音乐家的心灵中，围绕一个核心或一个轴心定形，并转化为一种本身具有生命的音乐形式，这种音乐形式吸引着实质并且成长着；因为这也属于宇宙的奥秘。（原著459页）

《从贝多芬到肖斯塔科维契—作曲心理过程》（From Beethoven to Shostakovich—The Psychology of the composing process）

〔奥〕马克斯·格拉夫（Max Graf）著（1947年版）

叶琼芳 译　何乾三摘编

（根据格林乌德出版公司版，纽约）。

概论结构主义和音乐学（1979）

〔美国〕**帕特里夏·滕斯托尔**

帕特里夏·滕斯托尔（Patricia Tunstall）是美国音乐学家，耶鲁大学文学士，在哥伦比亚大学从事研究工作。他认为由索叙勒（Ferdinand de Saussure）首创、并由莱维—斯特劳斯（Levi—Strauss）积极响应的结构主义是20世纪主要思潮之一，可以被理解为有现代社会、政治和科学知识，并受它们的思想熏陶的唯理性思想在现代的再现。

他在本文中介绍了结构主义在音乐学上应用的两大类型：①受符号学概念影响的那些类型；②受莱维-斯特劳斯带人类学倾向的程序影响较大的那些类型。他认为把符号学用于音乐最终可能导致失败，因为这门科学是面向音乐中可能不存在的某种超音乐意义的，而脱离这个方面又可能不会产生有份量的、有启发性的分析。但他认为音乐学结构主义希望通过音乐分析来阐明音乐过

程的理性特点，并推测这些过程的超音乐内涵，就将把它的前提和目标跟它的哲学上的先进部门的传统联系起来。这种强调对音乐活动的认识作多方面研究的做法可能终将证明对人类的认识和对音乐二者都会有新的领悟。

（幼　文）

近10年来，音乐学家对一种被称为结构主义的学说愈来愈感兴趣。作为一种理论和方法论，结构主义原来虽然只专用于有限的几门学科，但它与其它领域的关联却愈来愈明显，它的一些原则和设想显然也愈来愈成为一般性术语。它是20世纪的主要思潮之一，对音乐学有重要意义；的确，在音乐学的一些主要争议中都包含某些结构学理论的主要想法，虽则这些想法很少用结构学的术语来表达。因此，对该理论的发展过程稍作详细探讨将是有益的——不是为了给旧的争辩贴上新的标签，而是要较好地了解与这些争辩有关的思想的历史情况。

由于题目内容广泛，而本文篇幅有限，因此即使对极为复杂的领域也往往不得不作粗略的论述。不过，本文目的不在于深入查考结构主义的任何一个独特方面，而只是对它的基本定义和方法作概要的介绍。

结构主义这种理论由西欧学者首创，并主要地在他们之间发展起来，他们是西方思想传统的直接继承者。这种理论以十七、十八世纪重要哲学思想为先导。象笛卡儿这样一些理论家认为人类思维生来就是有理性的，因而是决定知识和真理的所在。康德派理论阐明了人类意识在理性上的各种类型。从卢梭至狄德罗等许多法国思想家在讨论社会功能时所持的观点都是以人类认识的理性本质为基本前提的。这些人物的唯理性论前

提不只反映在他们的理论的内容里，而且也反映在理论形成的过程中，那就是演绎的或推论的，而不是归纳的方法。

对唯理性论思想的首次挑战来自哲学内部的论述：休姆①和伯克莱②辩称思维没有天生的理性秩序，只是外界传来的印象的存储。到19世纪则出现了更难应付的挑战。西方传统中对人类本性的思考首次被迫与那些对客观现实与西方有着不同看法的外来文化进行广泛的接触。在西欧文化内部，截然不同的各种世界观也变得明显起来。以往象这样处于矛盾状态的各种不同思想和生活方式从来不曾同时要求过被承认；而现在，不同社会背景的一些阶级掌握了愈来愈大的权力，而一些大家还不熟悉的民族文化却正在进入世界经济领域。各种文化之间的明显不同已经不能用唯理性论那种认为意识的类别是普遍一致的假设来加以解释。为了解释这些不同，新发展起来的理论以新的假定为基础，即假设环境有决定性力量。此外，生物科学的发展牵涉到每一个领域。有关进化的各种理论的出现提供了新的模式，使人能从历史演进的角度来理解人类的感受。

来自形式哲学思想领域以外的对唯理性主义的挑战就这样发展为有力的、并终于成为主要的批判力量。唯理性论认为知识来源于意识的若干理性类别，这种假设愈来愈与一些把来源归之别处的理论发生冲突。这些理论认为知识来源于社会文化经历、来源于政治经济结构、来源于历史的同一性或生物的本性。弗洛伊德学说强调显示人类主观意识上的普遍特点，这方面和唯理性论是一致的，但却反驳了唯理性论的主要前提，当

① 休姆，David Hume(1711—1776) 苏格兰哲学家、历史学家。——译者。

② 伯克莱，George Berkeley (1685—1753) 爱尔兰主教 哲学家。——译者。

弗洛伊德考查人的本性时，他发现的不是不变的意识，而是不变的动力——和理性正好相反的一种无意识状态。

于是，所有各个领域内的理论家都拒绝了理性意识的概念而转向研究意识和知识的其它来源。这些理论的目的和方法各不相同；它们不再依靠漂亮的演绎推理，而是用经验论者的术语来表达，而且要求以科学上的正确为基础。这些变化体现在其它领域的同时，也体现在刚出现的音乐学上。认为音乐过程是由普遍的、不变的智力活动所决定的这种理论受到认为音乐活动取决于社会、文化的历史力量的解释的挑战。

重要的是：在结构主义最先在它之中形成系统化理论的语言学中带有很强烈的唯理性论思想传统。18世纪末，法国“哲理语法”学派根据唯理性论的假设演化出一种关于语言的理论。被一位评论者称为“相当于语言学上的笛卡儿学说”①的这个学派假设语言有不同的概括程度，其中一种比另一种更概括；而且还存在着一个转化过程，那些不那么概括的就是经过这个过程从那些比较概括的产生出来的。早在20世纪，一位叫做费迪南·德·索叙勒（Ferdinand de Saussure）的瑞士语言学家修正和发展了这一思路。他宣称语言是具有逻辑性自在规律的系统；在一种比我们通常称为语法的、更为概括的结构中，语言可以被作为一套逻辑作用来研究。索叙勒最有创见的地方就是区分个别的说话行为（parole）和个别人在说话时从中提取一部分的那种传统的普遍性话语（Langue）。因此，语言学分析就是研究说话以期发现语言的结构特性。索叙勒强调说，作为一个系统，语言并不是什么人的、有意识的财产，

① 见霍华德·塞维尔（Howard Serwer）著：《新语言学理论和旧音乐理论》，载1972年2月哥本哈根《国际音乐学会11次大会报告》，1974，哥本哈根Wilhelm Hansen版，第二卷第653页。

而是一个社会的语言规则的总体，是“储存”在每个社会成员的脑子里的印象的总和，几乎象一部字典，它的一模一样的副本被分给了每个成员”。①按普通说法，语言是一种“编码”，每一次说话的实例都是由有关“编码”构成的“信息”。虽然从语言的表面特征来看，“编码”并不明显，而使用它的人也没有意识到它的存在，但通过对一系列信息中的因素进行结构分析，它就可以被推断出来。

这些概念大大偏离了当时盛行的社会科学思想。和当时强调社会因果关系相反，索叙勒的方法把语言和它的社会功能隔离；而假设从语言因素内部本身可以发现它的基本性质。其次，索叙勒的命题认为这些性质的关系是有逻辑性的，这个假设认为意识的有次序的活动是系统化的。在当时，这是个很不通行的假设。第三，索叙勒和那些强调语言的历史发展的语言学理论相对立，他强调非历史性研究的重要，因为任何使用这种语言的人都能理解这个语言系统，而这些人全都是生活在今天的。

索叙勒认为结构分析的任务是把大量资料——个别言词的汇总——组织起来，以弄清这个包括它们全部在内的、有逻辑性的系统。这包含一个破坏理性和重新组合的过程，因为在个别言词中，语言因素的排列和分配正是为了冲淡他们之间存在有系统的关系这种性质。因此语言学编码绝不能凭一个信息推断出来。但信息的总体却可以分拆成许多组成部分；然后这些部分可以构成一个合乎逻辑的模式，在这个模式中它们彼此的关系是一目了然的。通过重新排列过的说话因素的顺序，就能

---

① 索叙勒著《普通语言学课程》，瓦德·巴斯金(Wade Baskin)译，1959年纽约McGraw-Hill版，第19页。

揭示出语言的基本秩序来。

被后来大多数结构主义者采用的索叙勒的关于重新组合的模式有两个轴，一个是系统性的，一个是关联性的。横向的系统性轴代表“相邻”的关系，即语言中各因素是如何先后排列的。纵向的关联性轴代表“主题性”关系，即各种因素是如何按比喻或象征的手法与其它因素联系起来的。因此，横向阅读时，分析者可以发现说话时把字成串地连结起来的习惯；而纵向的外形则反映出在进行记忆时把字按声音和意义分成的各种类别。在系统性上有关联的语言因素可以彼此先后出现；而在关联性上有关系的语言因素则可以相互代替。

这个模式的重要在于它包含了结构学认为意识是有秩序的活动这个基本观点：人的意识能把各种因素按线性连系起来（而且在做法上遵循一定规律），也可以把它们按类别连系起来（也按一定规律）。这个模式的关键在于把意识看作是活跃的，把各种意识类别看作是运动的，而不是各式各样的概念。索叙勒揭示的语言结构是复杂的、运行中的能力，而不是一群景象。正是这种特性使各种语言之间有进行比较的可能；如果语言的最终结构不是关于个别字或语法的一套规律，而是一套处理所有的字和所有语法的形式上的程序，那么，在这一基点上，所有各种语言就都可以互相进行比较。

索叙勒还设想可以作其它方面的比较。他提出说，语言只是在社会上运用的许多种符号系统之一，这些系统在“发符号的一方”和“收符号的一方”之间有固定的联系。在语言中，发符号的是声音—形象，如字和音节；收符号的是由这些声音形象指示出来的思想概念。虽然语言可能是最重要的符号系统，但还有别的系统：“语言是表达思想的符号系统，因此可以和书写系统、聋哑字母、象征性仪式、礼节性形式等相比

较。”① 按索叙勒意见，任何有系统的文化现象，只要以发符号一方和收符号一方之间的一对一的关系为特点，而且这种关系不取决于个别人，而是由社会习惯所固定的，那么这种现象就是一种符号系统。因此语言学就可能是他称之为“符号学”（semiology）的总的符号科学中的一个部门。

首先响应这一建议的是法国人类学家克劳迪·莱维-斯特劳斯（Claude Levi-Strauss），他的工作对发展各学科间的结构学理论和实践有决定性意义。作为受过西方哲学传统和现代人类学技术训练的学者，莱维-斯特劳斯在结构主义中找到了他那好推理的爱好和尊重科学的思想相结合的方法。他写道：结构主义“使社会科学家之间能第一次形成必要的关系”②，根据索叙勒所认为的其它文化现象也是象语言那样组织起来的假定，他把上述简要的结构学的分析技巧概括地应用到各个文化系统，如：图腾实践、家族习俗和神话故事等方面上。

在这些研究过程中，莱维-斯特劳斯对结构主义理论作了重要的补充。首先，他发现在同一种文化的一个系统中所发现的特殊组织结构会和在另一个系统中所发现的相似。他的关于巴西印第安社会的研究为这一想法提供了有说服力的证明。他按结构学对他们的神话的人物、事迹和性质可按不同主题分为若干相同的类别（如蜂蜜和烟草、生食和熟食等）。根据莱维-斯特劳斯的观点，这些类别是象征自然和文化之间的根本对抗的一种表现；而在产生神话的过程中对这些象征的加工则代表文化在理解这种对抗上所作的努力。因此，神话并不是对自然现象的无

① 《普通语言学课程》，第16页。

② 转引自海斯（Hayes）编的莱维-斯特劳斯的《作为主角的人类学家》，1970年波士顿麻省理工学院版。

理性的解释，它们是用自然现象的单词来解释世界的逻辑系统。在对同一文化的其它系统进行探究之后，莱维-斯特劳斯发现作为神话因素基础的基本类别也是其它文化形式的基础。在神话中处理这些类别的方式也是控制其它思想活动和理解力的典型的逻辑性处理方式。他的结论是：这些类别和处理本身构成这一文化的结构习惯，是这一文化的所有各种符号系统共同的一整套特点。因此，结构人类学的特殊价值在于：人们可以通过它的任何一个符号学的现象来识别一种文化的逻辑结构。某一系统的结构模式特点也适用于其它任何系统，而通过所有的系统都可以用结构主义方法来弄清那些模式。

莱维-斯特劳斯还有志于更高的概括。他推论说逻辑结构在文化现象中不仅始终如一，而且经过最高的概括就有普遍性意义。最终查明这种逻辑结构的重要意义在于它们能反映人类意识本身的特性。意识认识现实的形式过程在所有人的意识中都是一样的；这些过程所产生的内容因文化不同而各具特色，但过程的本身都具有相同的性质。因此，人类各方面的感受归根结蒂是受意识结构内在的、有限的运行类别所支配。按莱维-斯特劳斯的观点，这些类别基本上是二元性的，如并列、逆转和对立。人种论学者的任务就是要完善这样的观点："人种学分析，"他说，"必须透过人类活动纷繁多样的经验外壳找出那些不变的东西来。"①

索叙勒和莱维-斯特劳斯的工作程序都是从分析某一孤立的研究对象开始，但以揭示意识加在现实上的结构为最终目的。开始时排除一切、集中在焦点上只是为获得最高度概括的结论作准备。这个结论不是关于普遍的概念性、语言性或主题性类别的假设，而将是系统阐述一切决定意识活动的结构特

① 《普通语言学课程》，第23页。

点。

这个假定和唯理性论哲学传统的连系是很显然的；它和笛卡儿和康德的理论有共同基础，即认为一切意识活动在结构上都有共同的特点，而这些特点肯定是合乎逻辑的。而索叙勒和莱维-斯特劳斯的结构学理论则对这种思想去芜存青，重新作了现代化的系统阐述。

在西方思想史范围内，结构主义是一套既非完全唯理性论，又不完全和现代环境决定论思想一致的原则。它象现代社会科学那样考查文化现象，又象自然科学那样抽出一套现象作隔离的研究；但它的最终目标——系统地阐明认识的普遍性——则接近它的唯理性论哲学传统。从这个传统中它吸收了基本假设，即认为意识具有天生的结构，这种结构则决定感受和知识。不过在承认文化对决定特定的知识和感受有重要作用这一点上，它却和现代社会科学思想相同，因此和唯理性主义哲学相比，它把普遍性的内容假定得更概括得多，而更少局限于特定的概念。和许多现代理论一样，结构主义假设个人在选择他的思想行动方式时，意识潜能起决定性限制作用。不过它认为那些限制是与认识俱来，而不是后天学习到的。这就使它和笛卡儿思想一样，即依靠推论和演绎的分析技巧；不过它与笛卡儿思想又有所不同，结构主义首先依靠经验主义的材料搜集和验证步骤。因此，结构主义也许可以被理解为有现代社会、政治和科学知识并受它们的思想熏陶的唯理性思想在现代的再现。

结构主义和音乐学有什么关系呢？近年来对这个问题感兴趣的音乐学家逐渐增多。他们提出的答案无论在方法和目标上都十分不同，因而很难分类和概述。不过，它们全都首先假定语言结构学的方法对音乐学的探求有某些适用之处。霍华德·塞

维尔最近提出一份材料，对这个假设的底细作了有意思的说明，它认为现代语言学理论在理论上强调“有力的概括”，这和较旧的音乐理论非常接近。塞维尔提到海恩里希·申克（Heinrich Schenker），说他是抵制用新兴的相对论的、超结构的方法来进行音乐分析的最后一位音乐理论家，他的思想武器和现代语言学家的相似。申克在音乐上用来区分不同概括程度的术语——“背景、中景、前景”和通用的语言学术语“深层结构”及“表面结构”吻合；他用来说明这两种程度之间的关系的术语“变化”（Verwandlung）和语言学家“转变”这个概念很接近。根据这个概念，说话这种表层结构是从语言这种深层结构产生的。这个概念来自塞维尔引用的申克的一句话，他说在音乐中“没有真正新的东西，只有转变本身在延伸”。塞维尔的结论响应赞同了莱维-斯特劳斯独特的目标：“音乐理论和语言学一样，事实上是，而且也应该与一切音乐的共同因素的严格限制和概括有关，也就是说与音乐的普遍性有关。”

用结构学方法来处理音乐大致可按其使用的理论分为两种模式。第一种是受符号学概念影响的那些类型，第二种则受莱维-斯特劳斯带人类学倾向的程序的影响较大。

过去10年中，愈来愈突出的是自称为音乐符号论和符号学这一派思想，他们借用了索叙勒的符号学术语。“人种音乐学学会”（Societyfor Ethnomusicology）的两次大会上，对这个论题都相当重视，还出版了几本书和许多文章；1973年在贝尔格莱德的会议上，对音乐符号学的一些专题还作了研究。

音乐符号学者们把音乐当作符号的一个系统来研究。他们和其它领域的符号学者们密切合作，后者已经把符号学技术广泛应用到报章摄影、广告画面、时尚常规和记叙文形式等符号

系统中去。因此，他们认为他们的研究是在补充丰富索叙勒首创的符号学这门正在发展的科学。让·雅克·纳蒂耶兹(Jean-Jacques Nattiez)认为符号学的技术创设了一种"人的科学（即非自然科学）专用的程序。"①音乐符号学同样和近年风行的符号学中的特定倾向有关连，即认为：不只社会性系统，而且艺术产品也是一种符号系统。内涵（而且往往是明显地表明的）在这种思想倾向中的假设是：与其说艺术作品是个人自由的和自然的创作活动，不如说它更多地是由富有社会意义的符号集成的。

音乐符号学的基本前提是结构学理论。结构学的习惯做法是在研究的最初阶段坚持把音乐和它的社会功能隔离开来。他们还相信，表达出来的个别音乐现象虽然看起来似乎没有系统性或没有意义，但所有表达出来的现象都和构成它们的结构特性的一系列有系统的音乐类别有关，他们用结构学技术来揭示各个音乐因素与每一其它因素间的根本关系；他们大多采用早期结构学者们开创的某种双轴模式。这些模式又往往用结构语言学上较新的发展来修正补充。例如尼古拉·吕韦（Nicolas Ruwet）在分析德彪西的歌曲时，就系统地应用了采利格·哈里斯（Zellig Harris）的"分类分配学"（taxonomic Distributionist）理论；他用来重新组织这些歌曲的组成部分的模式和哈里斯把重复作为一个基本类别的原则有密切关系。通过这个程序，吕韦能够按彼此间的关系来计划那些结构上类似的因素的分配。约翰·布莱金（John Blacking）指出吕韦的分析是一个结构学式的实例，因为它"基本上以音乐特点作为意义的依据，因而也作为分析的焦点"①。更近期间，吉

① 见让-雅克·纳蒂耶兹的《论社会学和音乐符号学的关系》，载《国际美学及音乐社会学评论》，第5期（1974年）第62页。

尔贝·鲁热（Gilbert Rouget）、夏尔·布瓦莱（Charles Boiles）和辛哈·阿罗姆（Sinha Arom）等人也按类似方法分析非西方音乐。

音乐符号学的一位突出实践者是让-雅克·纳蒂耶兹，他认为符号学研究是现代音乐学的根本任务，并提倡大致按索叙勒的方法来对音乐作品进行结构学分析。他专门选出三条原则作为音乐符号学的根本前提[②]。第一，索叙勒强调为了研究而把语言从它的社会联系中分隔出来的这一做法对音乐同样适用；纳蒂耶兹认为音乐分析应集中揭示存在于所研究的音乐对象中的内部因素之间的关系。第二，应该注意索叙勒提倡的不考虑时代不同的方法。纳蒂耶兹认为传统的音乐学始终受到历史观点的阻碍。最后，音乐符号学必须按索叙勒的意见，把“个别说话行为”和“普遍的语言习惯”区分开来。纳蒂耶兹的符号学模式是在这三条原则的框架内构成的，使用了传统的系统性和关联性这两个轴。为了符合索叙勒的术语标准，他加上了“转变”这个语言学上的概念，用来指对音乐因素作形式上的处理以产生在结构上有关联的音乐因素。

纳蒂耶兹建议为了应付音乐分析的特殊需要，必须对传统结构学方法作进一步修正。他认为每一部音乐作品都有三种表现形式，即：创作、演奏和聆听。因此每一作品都有不只一种“说话的行为”，而是有三种。符号学研究对这三种必须全都承认。因此，模式不能只按分析者接触到的作品来构成，也应包括聆听者听到的作品（“美学”的一极）和作曲家心目中的

① 见布莱金著《论文评述》载《人种音乐学》杂志第20期，第599页。(1976) 关于吕韦的分析见他的《语言、音乐、诗歌》1972，巴黎Seul版。

② 见纳蒂耶兹著《语言学：音乐分析的新方法》，载《国际美学和音乐社会学评论》第4期（1973），第54—56页。

作品（“诗意”的一极）来形成。符号学分析不只是重新组合，而是一系列的重写。只有通过这一系列处置，才能弄清一个音乐系统的结构特点。纳蒂耶兹有时似乎认为所有三个方面都是音乐符号学者分析的合适对象；但有时又暗示美学的和诗意的方面应属其它学科。①奥托·拉斯克(Otto Laske)重申了后面这个观点，他建议由另一学科，“心理音乐学”，来研究这些方面。②

纳蒂耶兹论证说音乐符号学和传统音乐分析的主要区别在于方法论上的严密程度不同。他的观点认为传统的分析法较差，因为它不科学；它“只凭直觉、缺乏组织，不能被看作一门科学知识。”符号学提出的答案是一种“变形语言”、即一套完全概括性的符号的发展，用这种符号可以构筑音乐结构的模式。只有建立起这样一种语言，音乐分析才能“达到科学的标准：由明确的、可以重复的部分来构成一个”单元。这种语言是那样详尽无遗，它在某种程度上无可避免地要和传统分析中那种典型的夸夸其谈不同。”③纳蒂耶兹引用语言学家诺阿姆·乔姆斯基(Noam Chomsky)的理论说这个模式可以是一种“有生产能力的语法”，它是这样详尽，分析者可以根据它的规律产生合格的个别的表达形式。纳蒂耶兹深信有了能够被理解的“变形语言”和足够的模式，符号学将拥有真正得心应手的推论验证的方法。

和音乐符号学同时出现的还有一些对结构学有兴趣的音乐学家，他们不把他们的做法称为“符号学”。这些音乐学家们

---

① 见纳蒂耶兹著：《社会学与音乐符号学的关系》，第63页。

② 见奥托·拉斯克著：《验证和社会学的解释》，载《国际美学及音乐社会学评论》（1977）第211—237页。

③ 见纳蒂耶兹著：《语言学：音乐分析的新方法》第64页。

经常提到莱维-斯特劳斯，而不直接提语言学理论，他们往往是受莱维-斯特劳斯在人类学上总的倾向和认为音乐和神话一样，是结构学极为合适的研究对象这一假设的启发而产生兴趣的。阿登 罗斯·金Ard en Ross King)①、吉尔伯特·蔡斯(Gilbert Chase)②、和潘多拉·霍普金斯(Pandora Hopkins)③以及其它人的文章对莱维-斯特劳斯发表的关于音乐的意见作了进一步阐述和重要评论，这些文章概括了他的假设，认为音乐和神话类似，因为二者都是可以理解但不能言传的；它们在不同的文化中各有不同的形式，但又都具有基本的结构特点，这些特点特别能阐明认识秩序的规律。霍普金斯和金对于把结构学方法应用到人种音乐学分析上是否合适没有明确表态。霍普金斯写道："莱维-斯特劳斯确实找到《博莱罗》④这样一部作品作为一个有说服力的例子来证明音乐的基本结构特性。不过，他认为每一部音乐作品内部都包含有对矛盾的解决，这个说法是可疑的。"⑤不过霍普金斯结束时说莱维-斯特劳斯"使得不同类的系统之间进行比较成为可能（因而各种思想模式也一样），而历来它们都被认为是……不能进行比较的……因此莱维-斯特劳斯的想法起了解放的作用。"

莱维-斯特劳斯在音乐学方面一位最突出的信仰者是吉尔伯特·蔡斯，后者发现人类学的工作对音乐学的发展至关重要。

---

① 阿登·罗斯·金著《论文评论》，载《人种音乐学》18期（1974）第101—111页。

② 吉尔伯特·蔡斯著《论文评论》，载《国际民族音乐会议年鉴（1972）》第152—157页。

③ 潘多拉·霍普金斯著《音乐和神话的相同关系》，载《人种音乐学》第21期（1977年）第247—262页。

④ 拉威尔的管弦乐作品，但1982年作为芭蕾舞在巴黎上演。——译者

⑤ 同霍普金斯前书第256页。

在最近的一次讲演中①蔡斯把焦点放在结构学的一个假设上，即认为事物的性质必须按它的因素之间的关系来进行分析，目的是了解作用在它们身上的行动。按蔡斯的观点，这一焦点是一切音乐分析的关键。蔡斯对让·皮亚杰（Jean Piaget）的工作特别有兴趣，后者把时间上的向前和倒退的概念结合进莱维-斯特劳斯的静态的模式中去。皮亚杰的结构主义使结构学分析具有控制论这方面的能力——一个既考虑历史的变化又考虑同一时间内的情况的模式。

约翰·布莱金的工作也许是对莱维-斯特劳斯所号召的按他研究神话的办法来研究音乐的建议所作的最重要的反应。布莱金对决定知识的普遍的因素和决定知识的文化因素之间的关系的理解很接近结构学观点。"艺术形式，"他写道，"是由先天既定的普遍的操作系统和后天获得的文化表情模式综合而成的。"②布莱金屡次提到"环境性的"和"非——音乐"的现象，并不说明这就是环境决定论；而只表明他认为音乐的结构原则和其它领域的结构原则相同这一信念。《人的音乐感有多强？》并不是明显的结构学作品，不过在音乐内部结构和非音乐现象内部结构的关系上表现出强烈的结构主义观点而已。"关心音乐在一个社会中的功能之所以必要，"他写道，"只是由于它有可能帮助我们解释结构。"③这本书认为音乐结构可能达到反映对结构的认识这个最终目标，在这一点上和结构学有共同之处。布莱金批评人种音乐学的一种倾向，说它只

---

① 吉尔伯特 蔡斯著《结构主义和音乐》，载《以一对的形式出现的两次演讲》，美国音乐研究所刊物第二期．（纽约：1973年美国音乐研究所版，第20—37页。）

② 布莱金著《人的音乐感有多强烈》1973年，华盛顿大学版。

③《布莱金著人的音乐感有多强烈》第26页

“产生摘要说明音乐的上下关系的节目单式解说，”并不是把它的“结构作为文化模式的表现来描述的分析方法。”①

显然，使布莱金和这种倾向分道相镳的是目标的不同：“功能学”人种音乐学家研究音乐的社会联系以阐明音乐在社会中的功能，而布莱金研究这个联系是要了解它如何对音乐结构产生作用。因为一种文化中的音乐程序在形式上重复其它领域的程序，音乐分析上使用的术语应该是合乎逻辑的，而且不能只是音乐专用的，应该也适用于其它程序。创造这样的分析工具就是人种音乐学的责任。因此，布莱金对文化的强调也是结构学的做法，他对音乐的社会规律不感兴趣，而对“音乐与社会交流这两个系统之间的关系的规律”②有兴趣。

上面扼要谈到的由结构主义引起的两种音乐分析法之间有共同的基本前提和方法。它们都以内部音乐因素的安排为中心，并假设这些安排是系统化的。他们先把注意力集中在所研究的音乐对象本身，并用合乎逻辑的类别作为分析的手段。在纳蒂耶兹和布莱金两人的著作中都强调发展更概括的分析语言作为音乐学的基本重任。

一些理论家认为符号学的方法和概念可以作为音乐结构主义的模式。但象在其它领域那样，以符号学为主则有重大的困难。符号学者一律爱用索叙勒关于符号学的定义，认为它是符号的科学，而符号的定义则是：发出符号的一方和接受符号的一方之间的一对一的关系。把符号的这个定义用于音乐上重新引起一个音乐美学上长期以来悬而未决的争端：音乐因素能把

① 布莱金著《人的音乐感有多强烈》，第30页。

② 见约翰·布莱金著《音乐转变的存在和极限》，提交“人种音乐学大会”（1972，多伦多）的论文，第4页。

什么东西作为符号发出来呢？一些对符号学研究有兴趣的人提出过许多假设。①戴维·奥斯蒙德-史密斯（David Osmond-Smith）的文章中认为“符号学式的”一词也许在使用上与有时出现在音乐中特定的语义学意义有关，例如用乐器来模仿一种非音乐声音②。符号学家罗兰·巴尔特（Roland Bartes）声称美学对象的因素既传递涵义也传递表达手法。因此，这类对象的接受符号的一方既有语义学意义也有思想意义。③

不过音乐符号学家们对音乐上接受符号的一方的定义似乎没有统一意见。例如，纳蒂耶兹反对上述所有解释。他说符号学并不是“音乐的表情、语义方面”的研究④，它也不是“连接某些音响组合和某些社会性结构之间的决定因素。”⑤纳蒂耶兹认为这些目标抹煞了科学的严格要求，而他认为音乐究竟是不是研究连接某些音响组合与某些社会性结构之间的决定因素这个问题，正是符号学研究的突出特点。他认为罗兰·巴尔特的著作尤其不科学：“他给这种方法以科学的假相，其实它跟以往的解释学⑥没有两样。”⑦按纳蒂耶兹意见，符号学必须完

---

① 以音乐及语言作为符号学研究对象的全面探讨见罗斯·罗森加德·萨博特尼克(Rose Rosengard Subotnik)著《音乐符号学的文化信息：启蒙运动以来关于音乐、语言及批判主义的一些思想》，载《评论研究》第4期，(1978年)第741—768页。

② 作为实例，可参看K．P．埃茨科恩K．P．Etzkorn著《关于音乐、社会结构及社会学》，载《国际美学及音乐社会学评论》第5期（1974）第43—49页。

③ 见罗兰·巴尔特著《符号学要素》，安内特·拉厄尔（Annette Lavers）和科林·史密斯（Colin Smith）译，纽约Hill and Wang版（1967）。

④ 见纳蒂耶兹著《论社会学和音乐符号学的关系》，载《国际美学及音乐社会学评论》第4期（1973），第61页。

⑤ 同前书第71页。

⑥ 解释学（hermeneutics），研究解释的科学，尤指研究基督教《圣经》中的词句等的解释的科学。——译者。

⑦ 见纳蒂耶兹著《论社会学和音乐符号的关系学》，第67页。

全不涉及音乐的意义，只研究它的因素的内部排列。

如果是这样，那么符号学方法在其它领域中已有发展的使用价值就成了问题。符号学对其它艺术形式的研究经常被认为是既注意艺术因素的语义性也注意到它们句法上的特点的。实际上，正是由于存在这两种特点而使这些研究有说服力。对一部艺术或文学作品进行符号学分析必须重新组织它的形式因素，但必须考虑语义性意义才能完成这种重新组合；再解释各个因素的关系部分地依赖于那些因素间的语义上的联系。从不同的深度——句法上的、语义上的和内涵上的——来看，文学艺术作品都各具意义；而且必须认为这些深度间彼此是有关连的。例如，语义上的意义可能反映隐晦的句法联系，反之，句法联系的发现也可能反映不明显的语义上的意义。因此，分析的任务是列出不同深度的意义之间的结构关系。换句话说，发出符号的一方的结构模式要联系到接受符号一方的结构一起来考虑。符号学研究的结论往往以这样的关系为依据。

但在音乐分析上，研究发出符号一方时是不能依据它与接受符号一方之间的系统关系的。音乐似乎基本上只有句法上的、而没有语义上的意义；它并不表现为某一特定音乐因素与另一特定非音乐因素之间的有系统的、一对一的关系。那么，根据索叙勒的定义，音乐不能算是一种符号系统，只能算作是没有接受符号一方的发出符号一方的系统。因此，音乐分析只能有限地利用符号学方法的某些特殊的特点。

这并不是说音乐符号学可能成立，而是说符号学般的模式可能不是最有用的工具。虽然音乐因素不一定有语义上的意义，它们的结构模式却可能有超一音乐的重要性。所有结构学者都热烈追求的共同目标是通过探索事物的结构特点以形成有关文化结构类别以及人类意识结构程序的假设。音乐结构学阐

明了这种探索不一定非有语义成份不可；音乐对结构主义的价值也许就在于它没有语义上的意义这一点上。它的独特的地方在于它缺乏符号学技术要研究的那种意义，但并不缺乏与结构主义最终有关的那种重要意义。它的因素不是符号，但彼此间的关系是有条理、有意义的。正是它们之间的这种关系，即施加于音响因素的形式作用，才是音乐结构的精华。那么，也许那种结构正是人类认识的形式作用的唯一清楚的、而又不需要媒介的直接反映。

莱维-斯特劳斯是提出音乐"可以理解但不能言传"的首创者之一。正是音乐的这种性质使它对结构主义有特别重要的意义。作为非概念上的而是作用力上的感觉表现，音乐清晰地表明了意识的基本排列过程。音乐的过程不受语义牵连的障碍，它不反映意识的概念，只反映它的活动，因而是研究意识活动本身的性质的一个非常恰当的对象。

布莱金没有专门乞灵于符号学概念和模式也许是有意义的；他的做法使得在分析音乐中的独特的、意义上的概括类别时，可以发展出新概念和新模式。和莱维-斯特劳斯一样，布莱金发现音乐是带有各种特殊的文化形式的先天的、不能言传的结构活动的综合体。因此，分析音乐结构对了解意识的结构和这些结构如何出现在特定的文化之中，可能是最有收获的。布莱金提出："音乐可能表现出一个社会的社会——概念性结构精华，因此可以用作结构学分析的石蕊试纸(检验标准——译者)"。①布莱金提出"转变"这个概念的一个新公式，丰富了结构学思想。他认为音乐上的"转变"准确地反映普遍的逻辑过程和特定的文化过程之间的联系。布莱金说音乐"转变"的

① 布莱金著《音乐转变的存在和极限》，提交"人种音乐学大会"(1972年多伦多)的论文，第6页。

出现与社会经历有关："转变"的潜力可能是普遍存在的，但只有在社会现象的刺激下才活动起来。"通过观察社会的相互作用的模式，即意识的先天的结构与它在文化中的延伸之间的媒介，人种音乐学就可以指出音乐'转变'的感情和社会基础。"①

总之，音乐分析可能大受结构主义中那些恰好没有借用符号学者在其它领域中所使用的原则之惠。把符号学这门科学用于音乐，最终可能会招致失败：这门科学是面向音乐中可能没有的某种超音乐意义的，而脱离这个方向则可能不会产生有份量的、有启发性的分析。相反，由于结构学对基本逻辑过程的关心，它要求探究其它种类的超音乐意义，而这种研究可能会更有收获。为了希望通过音乐分析来阐明音乐过程的理性特点和推测这些过程的超音乐内涵，结构音乐学将把它的前提和目标跟它的哲学上的先进部门的传统联系起来。这种强调对音乐活动的认识作多方面研究的做法可能终将证明对人类的认识和对音乐二者都会有新的领悟。

〔美〕《当代音乐学研究》选自司徒幼文译
1979年第29期

① 布莱金著《音乐转变的存在和极限》，提交"人种音乐学大会"（1992年多伦多）的论文，第9页。

作为音乐分析工具之一的现象学（1984）

〔美国〕 **劳伦斯·费拉拉**

劳伦斯·费拉拉(Lawrence Ferrara）目前是美国纽约大学音乐学副教授。一般都认为通过分析方法获得的知识应该是客观的。但他认为一切分析方法都不能甩开分析者得出“真正客观”的结论，因为从提出假设到作出决定，分析者的个人因素已经内含在他采用的方法和如何使用该方法之中；因此在分析作品的同时必须考虑和清楚地把“人的因素”展现出来。

他认为一切伟大作曲家都是运用声音把他所处的真实的日常“世界”注入新的形式中去的。分析者的责任在于让作曲家的“世界”“敞开”。这并不意味要分析者纯客观地对这个“世界”作出反应，而只要求分析者在本人所处的世界及文化的范围和极限内作出反应。

他还认为现象学与众不同的地方在于：它不是通过一套死板的分析提纲或框框来处理一部作

品，而是就作品提出的问题作出反应。

与此同时，作者并不否定传统分析法有令人难忘的能力和价值，但认为在无调性和电子音乐方面，有时不免会显得无能为力，而现象学分析方法则对各种风格都能奏效。

本文在介绍现象学(主要是德国海德格尔派)的同时，还通过用现象学方法对埃德加·瓦雷兹(Edgard Varèse)的大型作品《电子诗篇》作具体分析，使我们较深入地了解现象学在音乐美学上的应用。

（幼　文）

音乐分析的背后，往往潜在着一个带根本性的、但却不引人注意的前提，即：绝对相信通过分析方法获得的知识是，而且应该是客观的。这一信念中“应该是”这一半来源于许多世纪以来的方法论，其中一个不言而喻的原则是首先把主体和客体割裂开来。人们想当然地认为科学家（音乐分析者）所使用的方法能清除实验（或分析）中由于主体过多地参与所引起的可变因素的混乱。说知识（无论是音乐、其它艺术、或各门科学方面的）是客观的，当然只是神话。著名物理化学家兼哲学家迈克尔·波拉尼（Michael Polanyi）指出：科学家“个人特性”的参与是科学知识的必不可少的特点①。科学家不仅与科学结论有关，他还作出许多与“个人特性”有关的决定。科学家有一种不明言的信念，认为自己对手头事物的来龙去脉、

---

① 《具有个人特性的知识：面向过了时的批判哲学》（芝加哥1962年版），同时参看卡尔·P. 波帕（Karl P Popper）著：《客观知识：一种演进的方法》（1972年牛津版）及雅各布·布罗诺夫斯基（Jacob Bronowski）：《著肯定人的作用》（1966年纽约再版）。

甚至对世界的观点是最有说服力的。波拉尼指出：试图使我们的文化知识不受个人因素的影响这种教条已经把科学和人性割裂开来。马乔里·格伦（Marjorie Grene）显然受了波拉尼这一说法的启迪，他指出：从柏拉图时代起，西方人即竭尽全力追求客观、明确、和不受个人影响的知识①。在西方人要求获得客观知识的狂热中已经迷失了“知者”。波拉尼和格伦把“知者”的个人特性（经验方面的）这一因素考虑到获得知识的所有环节中去。因此，就波拉尼和格伦这两位当代这个领域的科学哲学家代表人物看来，所有知识都带有“个人特性”②。同样，在实用理论中，使用传统分析方法并不能使分析者所得的结论客观化。因为从提出假设到作出决定，个人的因素已经内含（而且是隐藏地）在所采用的方法本身和如何使用该方法之中了。

在音乐理论中，使用规范化的理论分析方案，其结果往往是使这种方法在它与作品的关系中占统治地位。这种方法把我们所能知道的有关一部作品的一切内容都纳入构成这种方法的、带有一定类别特点的既定模子中，并按这个模子来汇报有关这部作品的一切。这样，方法就控制了作品。分析者没有让作品中可能出现的所有各个方面的意义都“畅通无阻”；这种方法成了分析者与被分析的音乐之间的思想上的障碍。方法决定应该和可以搜集哪些音乐数据以及如何处理它们。不言而

---

① 《知者和被知者》（1974年Berkerly版）

② 巴斯·C·万·弗拉桑（Bas C.Van Fraassan）曾经就科学家会比较“赞成”某一研究方法，而不赞成另一种这个问题展开了令人信服的讨论。他认为这种“赞成”通常取决于该特定方法在逻辑上是否一贯和是否简便等标准以及科学家利用该方法的能力及训练。因而“赞成”是带“个人特性”的。见《科学形象》（1980年牛津版）。

喻，这里没有参与的人，没有“知者”。

现象学者相信人们“听到什么”受“怎样听来”的影响①。因此必须考虑和清楚地展现出分析者分析作品的方法。有了特定的分析方法就会拒绝或接受一部作品的潜在意义。现象学一个与众不同的手法是：它不是通过一套死板的分析提纲或框框来处理一部作品，而是就作品提出的问题作出反应。解释者会发现，按传统的所谓“主体”和“客体”观念来看，他现在成了“客体”；而作为主体的音乐却在向分析者提出问题。

有的现象学家承认在一部作品中至少有句法和在“深处”（即与内容有关）的意义，这种意义是必须注意到的②。另一些现象学家则宣称有些作品中还有“本体论”意义，它展现了作曲家所依据的历史“世界”的一瞥③。一部作品不仅起着一系列业经解决的（由作曲家解决，并由分析者重新建设起来）技术难题的作用，而且体现出象征地转化成音乐语言的音乐家的世界④和那些以独特语义表现出来的声音之间的活跃的相互作用。而这种句法、语义和本体意义的多重性质正是一切正在

---

① 本文下面介绍的绝非这一哲学动态的全貌。现象学有五花八门的分支，它被广泛应用于诸如艺术评论、神学、精神疗法和社会学等各种学科的分析上。本文介绍的现象学，就其根源来说更接近德国、而不是法国传统；而且是海德格尔（Heidegger）而不是胡塞尔（Husserl）派。

② 实例见尤金·F·凯林（Eugene F. Kaelin）著：《无知的眼睛和无所不知的脑子之间：作为美学分析方法的现象学》，载《艺术中的质量评价》I/1，（1981），19—60页。

③ 参看马丁·海德格尔（Martin Heidegger）著：《关于艺术作品的起源》，载该作者的《诗歌、语言、思想》，艾伯特·霍夫斯达特尔（Albert Hofstadter）译，（1971年纽约版）第15—38页。

④ 这是朗格式主题，见苏姗娜·k·朗格（Susanne K.Langer）著：《新调子的哲学：关于理性、仪式和艺术的研究》第三版，（1977年剑桥版）第246—265页。

起作用的、有人参与的作品的重要部分。

现象学分析以优先考虑音乐中人的因素为基础。无论在创作或解释阶段，音乐总是浸透着人的存在。这种存在既由作曲家历史地“在那里”、也同样由分析者历史地“在这里”所标明。完全彻底剖析清楚作曲家过去的或现在的意图也许是不可能的，但有必要透过产生它的世界来理解一部作品。伟大的作品给作曲家的世界以基础，正如这个世界作品“被屹立”在这部作品的创作中一样①。音乐分析者必须承认和描述伟大作品中这种偶然发生的事情或历史性事件。现象学分析家承担了让作曲家的世界“敞开”的责任。通过这一鉴赏行动，作曲家的世界得以保存和自我展现②。现象学这一学科就这样在清楚地展示那些曾经被音乐分析家们大量埋没的东西方面迈开了大步。没有人会否认伟大的音乐作品就一定意义而言是起象征作用的；当我们钻研一部作品时，就被引喻地送进了作曲家的世界。在那样的输送中，我们通过倾向性习惯，仍然留在我们所处的时代和历史背景中。在体验巴赫的本体世界时，我们并不脱离我们自身的世界，反而更加意识到身处其中；而是这部作品在向我们自身存在的方式提出问题。在20世纪后期，统一而持续的生活经验中，出现了一种流行的音乐分析。当我们进入作曲家的世界时，我们并非中止居留在我们的世界上，而是把更新了的好奇和兴趣带回现实世界来。因为作曲家在用声音“屹立起”他那个世界时，并没有创造什么虚无飘渺的天地。伟大作曲家是运用声音，把他所处的真实的日常世界注入新的形式中去的。使

① 在《对形而上学的引言》中，海德格对这一点加以引伸。拉尔夫·曼海姆（Ralph Manheim）译（1959年New Haven 版）第145—163页；参见同作者著：《关于艺术作品的来源》。

② 海德格：《关于艺术作品的来源》第66—68页·

那个世界“畅开”并不意味分析者纯客观地对它作出反应，而只是在他本人所处的世界及文化的范围和极限内作出反应①。

在应用于无调性和电子音乐方面，即使不是绝大多数，至少也有许多音乐分析理论体系垮了台。本文目的在于介绍一种有系统、有说服力的方法来对这类作品进行音乐分析。现象学分析不只适用于这类作品，它对各种风格，无论有调性、无调性作品都一样适用。不过，既然分析有调性音乐的有效方法已经过剩，把现象学从“后门”引进音乐分析领域，在策略上也许比较合适。这并不意味削弱传统分析方案的令人难忘的能力和价值。这里所提的建议只是说：实用音乐理论可以放宽到包括利用哲学来进行解释。

关于现象学在美学中的应用，尤其是作为美术评论的工具，已经有过无数论著。把音乐和现象学联系起来，则相对地少。F·约瑟夫·史密斯（F. Joseph Smith）的近作是这方面的重要论著②。不过，在几乎所有关于现象学的著作中，几乎没有真正用现象学来分析音乐的实例③。本文后半段将用现象学方法来对埃德加·瓦雷兹（Edgard Varese）的《电子诗篇》这部大型作品进行深入分析。这次分析按句法、语义和

---

① 加达默尔著：《真理和方法》第235—273页。

② 见史密斯编：《寻求音乐方法》（1976年伦敦及纽约版；（同作者：《乐学实验：声音现象学的前奏》（1979年纽约版）。

③ 本文应约出版（1981年11月）后，出现了托马斯·克利夫顿（Thomas Clifton）的难得的少数实例之一：《音乐作为指定的客体》，载史密斯的《寻求音乐方法》第73—98页。从那时起，已出版了三例广泛利用现象学对音乐进行的分析。它们是：克利夫顿的《听到时的音乐：应用现象学的研究》（1983年，New Haven版）；戴维·B·格林（David B. Greene）的《贝多芬音乐中的临时性方法》（1982年纽约版），同作家马勒，《自觉性和短暂性》（1984年纽约版）。

本体几个不同层次系统进行；为用现象学方法进行音乐分析提供实用的和可援用的方法。

程　序

分析《电子诗篇》的程序从“随意”聆听这一作品开始，允许任何一层次（句法、语义或本体）意义出现。这次“随意”聆听的目的是要把分析者导向这部作品。之所以称为“随意”是因为它和以后的多次聆听不同，这次允许分析者对任何一层次意义作出反应。“随意”聆听的次数取决于分析者及作品本身。每次“随意”聆听后，要对这次聆听作回顾描述，以谈话形式汇报听到什么以及分析者对这一作品的倾向性（orientation）。

下一阶段专听句法意义。在本阶段的几次聆听及描述中，分析者必须剔除可能出现的语义或本体方面的意义，只作句法上的分析。句法聆听从低于聆听音乐的形式的水平开始，人们仍在理智地把音乐听成曲式前可以这样来听。这就意味该剔除自已所受的关于曲式方面的训练。这样来听音乐和罗曼·英加登（Roman Ingarden）建议的在读文学作品时只注意基本句法，即把字听成一系列纯粹的“字音”①。不无相同之处。把字当成纯粹的音素来聆听，就必须尽量剔除通常标志听或读普遍语言的进程的语义（或有关内容方面）上的意义。单纯的“字声”可能会使文学评论者得出某篇文章是流畅还是晦涩的

① 《关于艺术的文学作品：对本体论、逻辑学和文学理论边沿的研究》，乔治·格加博维兹（George Grabowicz）译（1973年Evanston版）第34—61页。

概念，要是没有经过这样的聆听，就不会这样明确。就音乐作品而言，只听基本句法的低级做法的结果可以是这种单纯聆听声音的一次惊人的经历。到此为止，前面这些聆听对训练有素和敏感的音乐家来说，可能早就心中有数；毕竟伟大演奏家们对他们的音色的声音效果或声音的质地等是非常注意的。

现在虽然仍处于句法分析阶段，但当我们注意和考虑结构形式时，这些音乐性声音就形成较高的句法水平。在现阶段分析中，可以引进传统方法来支持现象学对音乐句法所作的分析，并补其不足。如果研究中的作品是有调性的，这样做就特别合适。在本例中，传统方法如申克尔（Shenker）、让·拉吕（Jan Larue）或其他人的方法可以用来发现和清晰地展现音乐 法和风格中一些用现象学来研究时可能忽略的因素。当然，同样也会有相反的情况；现象学分析也会提供一些用传统音乐分析法常常没有说明的有关句法方面的含义。把现象学和其它传统音乐分析方法结合起来肯定会对研究有所加强。

本文下一段将介绍现象学程序，要求分析者汇报语义上的意义。许多音乐分析者也许会认为讨论语义学（还有下一阶段的本体学）的意义有些过激。但，音乐中许多方面的重要意义可能超乎音乐句法范围之外。在这个聆听和描绘语义学阶段之后，还要进行同样的过程来揭开本体意义。必须注意，不一定所有音乐都具有现成的语义或本体方面的意义。下面，尤其在音乐分析时，还要专门再谈这几个方面的意义。

在分别描述了句法、语义和本体意义后，分析者再“随意”地听这部作品。在进行最后几次“随意”聆听（还有相应的描述）时，句法、语义和本体三重意义可能出现在一个概念性的、此起彼伏的有多向意义的构思中。它们并不作为独立的或多个线性焦点出现，而是作为有整体意义的结构，以各自突

出的、但又是同一作品中的有机联系部分互相修饰和引伸。

当作曲家运用声音构成了总形态（gestalt），最后以完整的作品出现时，我们就有了声音可以在其中被听作纯粹的声音的环境。实际上，尤其是当作曲家“安排”他的本体世界、在声音中豁开这个世界时，也用声音豁开了声音（指声音的特性——译者。）例如海德格举出的古希腊庙宇的例子①；构成句法的材料是建筑庙宇的石块。要是你在路上遇见同样的石块，你会把它踢开或根本不予理睬。但当这些石块构成了伟大的建筑，把古希腊人民的世界嵌入其中后，我们才第一次看出石块的价值。我们研究它、赞美它，是由于它所处的境况。句法意义（石块的特性）因有更重大的语义及本体意义的存在而有所提高。在这个完整的作品中，三者是不可分割的。还有，不仅这部作品的材料（句法）受本体世界安排的影响；海德格还注意到，倒过来的情况也同样正确。说音乐可以给历史以“基础”就点明了海德格所说的特定历史时期和它的人民的本体世界受特定的限制这一主张。当基本价值、看法、决定、潜能和现实改变后，本体世界也就改变了。就这样，某些音乐作品的声音使一位作曲家所处的“时代”的本体世界得以植入这些声音中。而这部音乐作品也就这样为作曲家世界中的知识和经验开辟了声音方面的“新空间”。

句法和本体世界建立起关系后，彼此所能做到的都比各自独立时迈进了一步②。声音由于本体的存在而被开辟，同时也使后代人由此对被植入声音的本体世界能有直观感觉，而这个世界也就有了“保存”的基础。因此，从最早的一些“随

① 《关于艺术作品的来源》第41—44页。

② 同上，第49页。

意”聆听到最后的一些“随意”聆听的方向是循环的。每一组“随意”聆听都分别剔除专门有关句法、语义或本体的聆听。第一组“随意”聆听显然是这部作品的潜在意义的边缘。随着每次转向作品的内部——句法、语义和本体——分析者就愈来愈深入。最后，到末一组“随意”聆听时（在本体论聆听之后），分析就既集中又广泛。这部作品作为一种活着的动力，就会“屹立”在一个清楚的、也许有时有强制性的总形态的环境中。

对瓦雷兹的《电子诗篇》的分析

回顾1：第一次“随意”聆听的描述

《电子诗篇》经常被认为处于所谓“噪音的边缘。无论旋律设计、末梢方向或动机发展都不明显。传统意义的曲式似乎也不存在。相反，倒有许多熟悉或陌生程度不同的多层次声音：钟、警报器、钻床、电梯；各种人声；录音装置和电子声；钟表嘀嗒声等。

回顾2：第二次“随意”聆听的描述

作品中不同的情绪显得分明起来。作品开始时有一种平静泰然的气氛（深沉、洪亮，象教堂的钟声似地在回响）。后来便是一段由喇叭声、碰撞声、警报声和刺耳的汽笛声表现出来的疯狂活动。凌驾在这种狂乱情绪之上的是电子方法产生的冷酷、机械的声音。一阵象伏都教蛇神般的男声发出的“乌加”（uga）声展开了一种漂浮不定的、迷失在深渊中似的感觉。接着，一个听起来甜美流畅的女声由于音程安排而显得越来越棱角突出；发展下去，到音域最高时几乎成了颤抖的尖声高叫。这部作品在激动地再现前面听到过的声音中结束，这种处

理加上回顾1中描述的三音旋律片段反复①，说明这将是一个松散的结构。

回顾3：第三次“随意”聆听的描述

丰富多样的识体、急剧变化的情绪、有限重复的旋律和作品结尾时对先前出现过的声音的重复等的混合体现在显示出明确的结构段落。这些小段已列入图1回顾3一栏内。

回顾4：关于织体结构（句法）聆听的描述

图1所示各小段是这次聆听的各个焦点。它们共分10大段。聆听的结果见图1。由括弧概括、并用数字标明的系由上面（回顾3）发展而来的大段。分开排列的三个小段结合在一起构成第2大段。分开排列的两个小段结合在一起构成第4大段。

回顾5：句法聆听的描述

专门只听句法意义是件艰巨任务，因为声音经常提示语义内容。完全排除语义内容虽然不大可能，但象这样专听句法意义，在一些地方会引起惊人的效果。这里似乎有丰富的内容，其深度并不象早先几次聆听中那样浅显。嘀嗒的钟声作为反复的金属声出现，并不令人联想起时钟，男声那种令人难忘的恐怖特征，既流畅空洞又虚无飘渺。“剔除”语义内容这一点，仍未能做到贯彻始终。

回顾6、7及8：三次句法聆听的综合描述

利用图1的结构分析，有可能提出下列句法因素。下列10大段分别和图1中的10个大段密切相关。这里已有意剔除了“语义”内容。第1段：五个音域低的声音带着逐级下行的高

① 原文如此，实际上回顾1中并未提到该旋律片段，只在图1中有所表现。——译者

1

钟声鸣响

2

三音片段
钻床声

钻床声
电子声

三音片段
电子声
高速录音带声

3

喇叭声
警报器声
鼓音振响
电梯声

4

钟表嘀嗒声
钟声鸣响

电子声
心跳声
正弦波声
录音器械声

5

男声
正弦波声
男声

6

碰撞声
莽原鸟声
切分吟唱

7

静止
电子声
节奏
正弦波声
响弦鼓声
飞机声

8

女声

9

男声
被打断的风琴声
打气声

10

三音片段
电子声
飞机声
碰撞声
电梯声
爆炸声
警报器声
定音鼓声
飞机声

音泛音冲破了一片以低音为主的、翻腾的声音，然后消散在它的上方。每一个低音都从坚硬金属般的撞击声开始，然后扩散消失。脉动是徐缓的，但属切分性质 音量适中而饱满。

第 2 段：本段以两类不同的声音开始：坚硬的打击乐声音和在一系列音高不同的音之间盘旋的尖声。这种混杂的性质从打击性丰富的回声和无规律的节奏中体现出来，和早先听到的尖锐并来回滑动的高音形成对比。然后，巨大的嗞嗞声突破长空，接着就是一些节奏规则、柔和而没有摩擦的声音。突然间，持续的高音在渐强，增加到最大音量后戛然停止。一阵短暂的休止被交织在一起的圆润的潺潺地冒泡似的声音和一种尖锐刺耳的摩擦声所取代。挠括、吱嘎的声音开始了，一个含糊的、连续的三音动机成为引人注意的焦点。这个动机以规则的节奏在 F、升 F 和 G 音上反复了三次。在中音区的金属之声突然扩展开来后，那些尖锐刺耳的嗞嗞声恢复了。一种不大尖锐的声音在进入，逐渐加强音量和提高音域，掀起了高潮。各式各样爆炸声和喉音不同音高出现。节奏是不规则的。带连线的三个音的半音阶模式又一次出现，为的是要让位给一个带有一定数量回声的高频率声音。这个回声变得尖锐刺耳，速度和音高都在提高。

第 3 段：随着参予活动的此起彼伏的声音的增多，织体也越来越厚。各种（1）持续音、（2）硬木声、（3）嗞嗞声、（4）撞击声和（5）高、长的尖叫声组成的密集织体带有猛冲、激动和有时的狂乱的律动。

第4段：本段以有规则的、节奏快慢中等的反复敲击开始。这种声音有大量回声，但当这些回声进入空间时好象被展平了似的，逐渐变得越来越不明显。三个深沉洪亮的声音和随之出现的泛音在一声敲击下产生，并在空中扩散开来。接着出现了节奏不规则、音高变化不定的纯净、无颤动的声音。这些纯净的

声音被音域低的开阔的声音所代替。这些圆润、深沉的声音以𝅗𝅥𝅗𝅥♩𝅗𝅥𝅗𝅥𝄽𝅗𝅥𝅗𝅥𝅗𝅥的节奏型反复了八次。紧接着最后一次脉动，纯净的声音逐渐加强成为喧闹、音域高和无颤动的声音。这些吼叫着的声音被持续的、音域非常低的声音所代替，后者的音量和紧张度逐渐加强，至本段结尾时形成高潮。

第5段：本段开始时是一种格格作响的声音，紧接着出现的是一种带有大量回声的空洞的木质声音。这两种对比的声音继续并肩前进，速度则愈来愈快，现在格格之声在四处回响，而且频频出现，使那空洞的木质声音象是凸出在格格之声上面似的。用“乌”（oo）、“啊”（ah）这类元音发出的滑动漂浮的持续声音带来了新的性质。这种畅开的声音带有浓重的回声色彩，被一个渗透力强的声音和一些短促、空洞的木质声音所打断。这个有渗透力的声音没有什么回声，而空洞的木质声音的回声较大。这个对比构成很好的对位安排。滑动的元音声音以慢速和持久不变的节奏返回来。这次返回和被频频打断的渗透性强的、以快速不规则的节奏散发出来的声音之间形成丰富的节奏对比。

第6段：一个响亮的、斩钉截铁的金属声音引出了这一段。背景的声音以松散的节奏从一些辅音开始；然后，在一段短暂的时间内叫一个更为明显的“欸”(eh)音持续下去。干脆的打击声占了突出的位置。目前，这一段的特点是以切分节奏模式为基础的、愈来愈复杂的节奏。一声粗糙的撞击巨响出现了。接着是一个平稳的、吱嘎咬嚼声，它变成了持续的潜流，在这上面是一阵阵音高不同的短小而稳定的声音。被歪曲或抑制的持续低音填充了这个不寻常的织体。最后，快速敲击声和吱嘎咬嚼声一起渐弱下来，直到静止。

第7段：纯静的中等强度的音波开始了这一段，并快速地渐

强起来。空洞的本质声音构成复杂的节奏，使听者想起第6段中的切分节奏音型。这些木质声音的质地和第5段中描写的近似。但它们把空洞的、更深沉的本质和第3段中描写的那种音域较高和音质较硬的木质声音结合了起来。还有，在若干次撞击后，一种弦乐器出来支持最后的几次撞击，产生了一种由弦乐器拨弦和从最低到极高的、空洞的木质撞击声组成的复杂混合体。这些特点在大量使用回声和浓度大的泛音后，被扩大了。冗长、持续的声音以不带颤音的形式出现，并由快速打击性敲击加以修饰，纯净的声音达到了音量高峰。现在听见了快速敲击，这种质地有熟悉的木头性质。不过，这个质地显然不如第5段和第3段中的那样空洞。这里也有一些回声，但木质声音更为密集。接着出现的是短小、清新而节奏规则的声音。这些声音是纯四度结构：B、升F、升C然后又是B。四个鸣响着的、泛音丰富的金属声音重复了这个连续的四度进行，和上面听到的清新的声音形成对称的乐句。

第8段：这一简短独特的段落全部由一支无伴奏旋律线组成。一个在高音区但还不十分高的、带颤音的“啊”元音以逐渐加大的音程上行到非常高的音域时，轮廓显得异常突出。这条线往往是持续的、但是切分的。这种切分做法为这个持续的、带连线的旋律增添了趣味和动态。

第9段：一些发元音“啊”的、构成明显的五度和四度关系的音开始了这一段。这些声音是持续的，而且表现为略带切分节奏的活动。织体是二至四部和声不等。这个“啊”元音的音高活动几乎都是级进的。一些节奏不规则或切分的刺耳的、高压的、压缩气体的声音取代了前者。一支稍为缓和而带切分的有棱有角的六个音的旋律（见图2，第1小节）出现了。这个6音旋律线被规则地分成片段，缩减成头两个音（见图2，后面的

四小节）的反复。这个缩减过程的背景是一些时现时止的快速重击声。就在图2所示的6音旋律的最后一次缩减之前，高音透明的敲击声加强了这种质地，它叫同一音型（3 ♩♩♩ ♩）重复了四次，但速度愈来愈快。这个反复的三连音的音高则始终不变。这个三连音节奏和这个6音旋律缩减至结尾时的两个音的旋律动机形成很好的对比。一个和这个6音旋律性质相同的、轮廓不清楚的音串结束了这一段落。

Figure 2.



第10段：这一段以清晰的三音动机再现为特色，但比第2段中高一个全音（G、升G、A）。这个动机出现了两次。现在，一个持续、刺耳和渗透力强的声音和一个较低的持续音并列进行。一个新的上行声音进入并多次提高音高然后又下降，成为引人注目的、占主要地位的焦点。当它在进行最后一次尖锐刺耳的上升时，不规律地出现了一些切分的、喷发出来的较低的声音。这些声音大多在这部作品前面已听到过。这里连续快速地再现原有的声音，有“类似加快速度”（quasi stretto）效果，构成了这部作品的声音和结构高潮。

回顾9：语义聆听的描述

《电子诗篇》中至少有两层语义内容，这次回顾只谈第一层，明显的内容，一个简便的方法是按图1所示，逐段把语义内容记下来：

第1段：敲钟

第2段：钻床和电梯

第3段：汽车喇叭、警报器、电梯（变成）警报器声

第4段：钟声嘀嗒和大钟敲击

第5段：男子声音

第6段：咀嚼声、莽原中动物吼叫、莽原中鸟啼声

第7段：飞机声

第8段：妇女声音

第9段：男声和被打断的风琴声

第10段：电梯（变成）警报器（然后变成）飞机声。

回顾10和11：两次语义聆听的综合描述

这里把专门有关第二阶段语义聆听的两次回顾综合起来。很清楚，这部作品中的每一声音都有这一阶段的语义内容。这里仍然利用图1所列的结构形式。这些意义所指的基本内容将以重点标出。

第1段：敲钟象征时间

第2段：所有用电子技术产生的声音象征工业技术

第3段：警报器、电梯和喇叭象征工业技术，总的动态可能象征城市街景

第4段：钟声嘀嗒和敲钟象征时间，心跳也象征时间，但以生存为背景。心跳停止象征人类生存的短暂。正弦声被象征工业技术

第5段：男声象征人的存在，电子声音象征工业技术

第6段：所有声音概括起来象征莽原情景。咬嚼象征原始或原生的行动，而吱嘎咬嚼则象征吃东西，也是一种原生行动。切分的鼓击似的节奏和吟唱一样，需要人的因素，象征原始人类

第7段：电子声、正弦波声和飞机声象征工业技术

第8段：女声象征人类的存在

第9段：男声（唱一首类似格列戈利圣咏的歌）加上被打断的管风琴声象征教堂，并广义地象征宗教

第10段：电子声、飞机、电梯及警报器都象征工业技术

回顾12：本体意义聆听的描述

上面提到与《电子诗篇》有关的"时间"、"工业技术"、"人类存在"、"原始性"和"宗教"等概念都是自行从句法声音中产生的，认识到这一点很重要。凭直觉了解这一作品的总形态时，在句法阶段，这部作品所起的作用相当于投入或射进空间的各种声音质地的拼凑物；而在语义阶段则相当于概念性大杂烩。对这两个阶段（句法和语义）作彻底研究就能

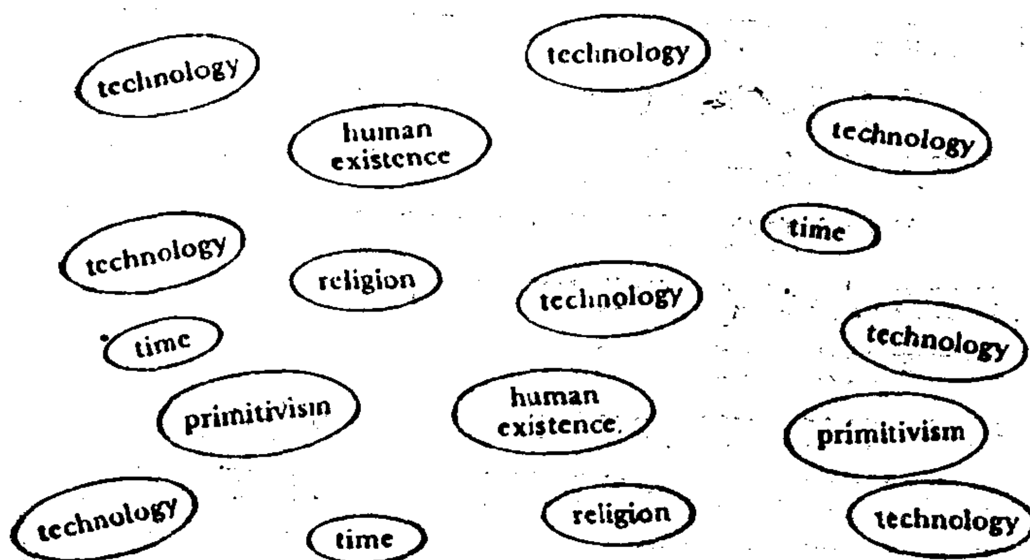


Figure 3.

（注：上图中 technology 为工业技术，time 为时间，primitivism 为原始性，human existence 为人类生存，religion为宗教。）

整理出对本体的理解。

在较早的一次聆听中，我随手把一些概念记在一张纸上（见图3）。这张类似概念杂烩的图样，直指这部作品的本质内容。《电子诗篇》中凝结了它所谓的现代的客观存在。我们的实际生活中，工业技术（电子计算机、汽车或电动罐头刀）围绕着我们的存在。

在这部作品中，工业技术的声音很突出，它弥漫和围绕其它一切声音。由男声和女声独唱表现的人的存在，在这部作品中表现出迷惘、敌对和恐惧。"时间"的概念嘀嗒地逝去或心脏停止跳动强调人类生存中短暂的重要性。由莽原声音代表的"原始性"可能是分别代表弗洛伊德式和达尔文式的现实，或二者兼而有之。用弗洛伊德学说来解释，《电子诗篇》中所象征的莽原是本能的冲动，亦即人心中的莽原。这部作品的这一段使人们注意到：人的不自觉的潜能是最原始的。用达尔文学说来解释，吃东西的声音（咀嚼和吱嘎咬嚼）和退化到原始状态可能象征人（就某一程度而言）是作为生物机体存在的。最后，四散的和仓皇失措的、类似格列戈里圣咏的声音以及那被打断的管风琴声音（为作曲家）揭示：20世纪后期，围绕在人类生存周围的宗教正在衰退。

这样，我们就可以窥见做现代人究竟是什么。它只不过是片刻的闪现，而且只是一次回顾中的景象。并不是所有人类生存都是迷惘、可怕和被工业技术围绕的（人们可以住在山顶上）。当然也会有许多人不同意把宗教刻画成已处于衰落的过程。然而，所有这些本体意义都来自人类生存的现实。工业技术确实围绕着大多数人，时间记录着我们的存在，许多人已脱离传统意义的宗教，许多人接受这种意见：人可以是原始的机体，无论是作为一个生物机构还是一个纳粹将军都是这样。

《电子诗篇》以一种不脱离内容的形式表达了现代人类存在（至少在西方）的感觉。它捕捉住在世界上的“在那里”。聆听这部作品成为把生活经验概念化的过程。它本身并不是现实生活，而是透过一个复杂的本质意义的框架来看的、具体化了的人类生存。有趣的是，这部作品并没有用ABA或其它传统结构形式来表现这些概念。我们在实际生活中对工业技术、时间、原始性和宗教等的直觉也不是用4／4拍子、主题变奏或四部和声等来体现的。它叫自由、分散和几乎是随便的方式进进出出地引起我们的注意。而人类存在的这些基本现实情况也不是构成系列或以系统化方式来引起我们的注意的。它们往往以没有规则的顺序互相修饰、互相制约和互相改变的方式充斥在我们的存在之中，并对后者产生影响。因此我们在这部作品中听到的是各种声音质地的大拼凑，它好象没有明显的一致性或逻辑，直向我们投掷过来。我们只是在进入这部作品并被它推动后才了解它的结构的，经常变动的句法构造和它们的语义及本体内容都自由、分散地放在整部作品之中。这更接近它们在我们实际生活中有意无意地引起我们注意的真实方式。我们就这样被《电子诗篇》推动着，使我们所生存的这一阶段的世界存在于这部音乐作品之中。

回顾13：“随意”聆听的描述

在这次最后聆听的整个过程中，我已能随时知道自己听到的是全曲的哪一部分。这和知道例如听到某某作品的第52小节不同。由于对整首乐曲有了直觉的感受，就能以更大的视野来领悟每一段落。但在原先多次专门聆听句法意义后，各种声音听起来总会有新鲜感，而且似乎溶化在整体之中。现在，曲式似乎很容易辨认，但它并不是任何传统意义的安排。《电子诗篇》的确与众不同，它的结构是自由的。各种结构可以任意安排。

例如第3段可以放在第8段后面而不会挠乱任何一层意义。同样，这里也没有强烈的目的性方向。第10段中的声音并不移向“加速”（stretto）似的高潮；这个“加速”是偶然出现的。但，删除任何一段都将严重影响整个总形态。因为这里没有严格的形式或目的性脉动，相应地，这就有很明确的含意：所有的段落都是作品的有机组成部分，而且是至关重要的。

这次聆听把句法、语义和本体意义综合起来，就更易于把每一段的特点弄清楚。男、女声音似乎更富于人性。这种有活力的性质使它和周围冷酷、无生命的科学技术之间的对比显得更为深刻尖锐。其中一段在反映这种对比上尤为突出：当心跳声停止后，代表工业技术的正弦声波以一系列响亮、尖锐的声音作答。那是机器对人生的短暂作出无情的反应。

为了发现更多的意义，可以进行不止十三次的聆听和描述。不过，现在对作品已经作过充分研究后，我们可以作出一些结论了。

这部作品在材料的句法运用上表现出巨大的控制力和创造力，既复杂又简洁，有对比又有变化，而且还有创新。此外，这部作品还有明显的语义和实质性的本体论内容。同样重要的是：所有三层意义——句法、语义和本体的彼此间是共生的、有机的结合。但这种连系不是和平的结合。象这样地单纯聆听句法声音和解释语义及本体意义会产生一种拉拽力量。这种拉拽力或紧张度由于分别专门聆听及回顾句法、语义或本体意义而显得更为明显。在这些聆听和回顾中，意义的各个层次都生气勃勃。而且，就某种程度而言，是独立的。在最后一次聆听和回顾中，由这三层不同的、但却是有机结合的意义构成的此起彼伏的结构起了总形态的作用。这三层意义都各自提高并和其它层次的意义一起形成更大的整体，比这三个独立的意

义的总和大得多。

按海德格尔的学说，最重要的一点也许是这部作品给历史的背景。这部作品捕捉了本世纪这四分之一时间内人类存在的一瞥。这个观念，用与内容无关的方法就无法这样表现出来。离现在500年后的听众听到这部作品就有可能直觉地感受到我们的本体存在，这是任何历史文献都做不到的。通过作曲家的知识和敏感，我们的本体历史存在已被植入这部作品，得以被未来的听众“保存”下去。

最后的评语

评价音乐分析的一个标准是该分析能否根植于这部作品。要扎根于一部作品需要培养出一种能使分析者进入这部作品的土壤。一个人掌握这部作品正如他被这部作品展开的信息所拥有一样。这部作品和它的分析都可能以高水平的隐喻来起作用。说它们都是隐喻的是指它们各自并不保存这些同源的意义，而是把这些意义向别的东西发射出来。因此，分析和被分析的作品并不是被封闭在一个有无限意义的特定空间中的两个分开的实体。相反，它们彼此都放射出一定意义，也同样对一些意义作出共鸣，在想象的空间中相交。它们之间没有多少共同的真理；分析的“正确性”不能根据作品来衡量。一种有机联系把分析根植于作品之中，这种联系是由作品所放射出来的和分析所记录下来的各种意义的相交所发出来的。

既然作品和分析之间具有这种有机联系，作品的内在法则肯定必然会彻底贯彻到分析的评价之中，并左右着它。如果作品的作用不限于句法水平，分析也必然如此。音乐分析绝不能局限于讨论结构因素。现象学分析提供系统的、有说服力的

方法来描述往往从一部伟大作品中发散出来的多层（句法、语义和本体的）意义。

司徒幼文 译

（根据美国《音乐季刊》1984年夏季号）

Lawrence Ferrara: Phenomenology as a tool for musical analysis

《The Musical Quarterly》, Summer, 1984.

旋律的美学基本规范(1956)

〔美国〕 **阿瑟·爱德华兹**

阿瑟·爱德华兹为美国洛杉矶加利福尼亚大学的教师，旋律是最早的音乐表现手段，是音乐发展的唯一结构工具，但大多数理论家们却把比它晚的对位与和声想当然地推论为音乐理论的基础。和声、对位已经研究成为和声学、对位法的体系，但成为体系的旋律学仍属空白。不仅如此，像普劳特、该丘斯等的理论著作，还硬把旋律套进他们所研究出的乐句结构的公式内。

爱德华兹认为对旋律的感知是一种动力的和审美的体验，他在《论旋律的艺术》一书中广涉博引，逐步树立起自己的假设、证实自己的推理、阐述旋律的体系，这种体系将根据音乐的所有基本的和永恒的特性，把乐思的潜力发展成这样的体验。

这里选译的是该书的第二章的第二节。

(洪　　模)

音乐的特性

有人认为音乐是理想完美的艺术，因为在其它所有的艺术中，内容与形式可以加以区分开，但在音乐中，内容与形式是融为一体的。① 我们同意帕得（Pater）所说的音乐是理想完美的艺术，但无法赞同他的内容与形式完全等同这一观点。音乐的素材是在物体振动中有具体物理起源的声音。这些声音的连结通过审美规范的作用形成了音型和构思。这最终铸造成一个完整的艺术表现形式。但是我们可以同意帕得把音乐视为艺术门类中最无实质的一种艺术这一观点。正是因为这一媒介的无实质性，审美规范的形式特质在音乐的表现中至关重要。

音乐显然缺乏客观性。它具有情绪的感染力，通常比其它艺术更能发挥主观感情的特性。自音乐的起源到它整个的发展过程中，它一直主要地是情感语言。不论作品表达中所用的客观技巧或听众的音乐鉴赏力如何，音乐艺术本身是具有深远的感染力，最能激发起情感的表达的。

音乐既是情感交流，也是思想表达的语言：

音乐时常被认为是一门情感艺术。而现在我们已经接受上述看法，把它视为对音乐的圆满的解释。但它也是一种语言……释解和传达意思……没有作曲家有意去写美。他所要做的是围绕一个自己所选的主题，以自己所有的学识，告诉听众到那时为止他们还没有感知的东西。美，会随之应运而生，但它是无法求得的。如果硬行求得，结构便遭损害，而美本身将会成为累赘而非真正的美。我们认为所有的作品只有在完成并合乎比例才是美的。所以作曲家便在试图做三件事：表达、创造或表现……到

① 参见华尔特·佩特：《文艺复兴》第111页。

那时为止他只是感觉到的音的关系；通过对立因素的并置把它们加以明确表现；以既新颖独特又通俗易懂的形式传达它们。在这三个步骤中，无论他是加工民歌还是写作交响乐，他都在运用语言。它所拥有的美不存在于这一乐汇或那一和声中，而存在于自始至终的每一个音符中（只要这是部真正的作品）。

音乐，作为一种独特而清晰的描述语言，它明显地含有音乐思想，而非概念式的文字语句。最初的乐思就包含了表达丰富多样的音乐思想的可能性。这一乐思的形态孕育着潜在的胚芽。由此，音乐思想层次分明的关系便发展成音乐构思和形式。民歌和交响乐正是随着潜在乐思通过构思渐成形式这富于逻辑性的发展而变得有意义。

审美形式——多样化之统一

无论我们喜爱音乐是把它当成一种情感艺术还是表达音乐思想的艺术，它的可感知性需要某种可听出音型的客观形式上的安排。虽然对许多人来说，一段旋律也许含糊、玄妙、无实质，无具体形式，但它肯定有一个在创作和感知中具体的客观轮廓。音符的续进在我们的感觉记忆中生成某种音型。它们积蓄在我们的记忆中，直至旋律终结时追忆归纳成形。这最后的形式所有的具体性与其它艺术形式留给我们的印象相似。音乐形式较之其它形式更难把握的原因就在于它那游移不定的性质。

音乐在强调时间性方面也许比其它艺术更能表达这样一种感觉：形式是感受的动态结合。音乐中，形式随着音响而展开。在音乐展开的任何一点上，每个音都凭借已经逝去的，迎面而来的或将要出现的音而获得意义。音乐的形式在我们聆听

过程中才成为形式。①

天地间总有某种形式表现，因为“自混沌初开以来，世上没有任何无形式的现象。音乐自然也合乎这一规律。”②

对立力量的有机体

对音乐发展的研究，揭示了一个有趣的形式展开规律③。音乐一开始，形式就是靠有规律与无规律因素的相互作用逐渐形成的。按照格林（Glyn）的观点，最初的音乐遵循一种严格对称的，由一小组音符逐个不断反复而组成的形式。渐渐地，这种简单的重复变得单调乏味，所以点缀了一些其它音或稍稍作点节奏改变以求稍有变异。这些改动极其微小，不至于破坏原有明显的对称格局。这样，建立在严格组织规范基础上的自由形式油然而生。音乐演变的基本规律便显而易见了：自由与严格形式统一是这样的：某种严格的、可感知性的表现永远必须通过自由的、不太严格的关系才可认识④。换句话说，变化的因素中也总有永久的东西。

这种力量的对立深深根植于我们的生理构造中：

宇宙间存在一种单调的节奏。它反映在人类身上就是我们心脏的跳动和血管的脉动。这种规律性的节奏型重复可以说是最原始的档次。我们也只是偶尔才意识到它。在它上面，还有另一层次存在并工作着。这就是周期性的对比变更……。正是这两种基本力量的相互作用建立并加强了音乐骨架。⑤

---

① 见约翰·杜威：《经验艺术》184页。

② 见珀西·戈奇斯：《音乐结构》143页。

③ 玛格丽特·H·格林：《音乐演变的理论》第3—4页。

④ 同上。

⑤ 欧内斯特·托赫：《音乐的塑造力量》156页。

审美形式基本上是两种对比因素的表现。有一种思想、言语和音乐的基本规律，它决定A单元不同于B单元，并详细说明了A单元通过与B单元的不同保持了自己的个性。这种对比关系是艺术形式不可或缺的核心。无论音乐表现是一首民歌或一部交响乐，这种关系的唯一区别只在于相对的规模和范围而已。

这两种对立因素以重复和对比的方法加以表达。这是一对建造任何音乐表现骨架的音乐形式之原则：

只要音乐仅由重复、无高低之分的乐音组成，它便仍旧无形式。另一方面，当音乐走向另一个极端，任何一种可以回忆辨认的成分—无论是节奏、旋律或和声都拒不反复，这同样也无形式可言。所以重复和对比是音乐形式的一对原理。我们在一切民族最原始的民间音调实例中可以发现这一对原理的体现。即便是最大胆的现代音乐创新者们也不能避免运用它们。①

审美形式，归根结蒂是一种手段。依靠这种手段把音乐观念、思想和运动以最精炼的素材和最大的效果组织起来。它产生分裂、结合、和组织，这一切都是为了条理清楚、易于感受。音乐的审美形式既不能过份也不可不足。过份与不足都只会削弱和歪曲音乐表达。

因此，变化中的统一在旋律中正如在其它艺术形式中一样有助于达到同样的基本组织上的目的。它通过对置把旋律材料综合成一个自成一体的艺术形式。非联合也非变化，而是在更高层次上的综合，因为每一种因素在意义上都依赖于另一种因素。变化中的统一是一支旋律所有细节完满结合的最高形式表现。

因为旋律形式随着旋律的展开而处于不断变化的状态中，所以在展开的同时要理会统一与变化之间恰当的比例关系是困

---

① C·休伯特·H·帕里："形式"《格罗夫的音乐与音乐家词典》。

难的。先必须记住细节，这样，逐渐形成的比例可以在旋律结束时最终得以感知。“音乐中的这种二元标准比其它艺术都更为重要，也比其它艺术更难达到。”①

形成变化统一的因素

取得和强调旋律统一的效果是靠重复、焦点或高潮的出现、再现与平衡来实现的。重复这些段落有助于把它们紧紧联结在一起。一个或几个高潮点的出现也会有助于统一一段旋律。这种统一是以把高潮两边的材料连成一起的方式实现的。再现完成旋律的构造，使它成为自成一体的，有涵义的艺术形式。平衡产生所有其它规范的适当综合。实际上，有助于统一的规范是倾向于强调抑制进行的。平衡尤其表现出要把旋律进行抑制到休止的静态。

旋律的变化是通过突然的对比，逐渐的变化和广义上的节奏多样化来取得效果并加以强调的。对比需要有新材料的突然引进以充当比较中的陪衬物。逐步的变化意味着徐徐增长的变化。节奏，作为旋律的结构要素，是平衡的对立面。它充分体现了音乐的动态和向前进行的特性。这样，引起变化的所有因素都促进形成动态和运动。

雷希腾特里特（Leichtentritt）认为形成变化统一因素间细微差别之处在于：一致性、变化性、相似性和变奏性。一致性意味着材料基本相同。它是通过原样重复或细小变化达到这种效果的。变化性——一致性的对立面——则是通过运用新材料取得效果的。乐思展开中，一致性与变化性结合后产生的特质便是“相似”。如果出现变化重复，这种重复又是从原有

---

① 沃尔特·R·斯波尔丁：《音乐：一门艺术、一种语言》9页。

材料派生出来而实际上并没加入新材料，这时，便产生“变奏”的效果。①

不管这些个规范条目多么细、以及数量的多少，它们基本上都是为了促进统一与变化这两个对立因素的关系与它们的结合。重复、对比、高潮、回归与平衡这些在其它艺术中达到变化统一同样必不可少的结构性规范同样也是创作最佳旋律的准则。

重　复

连续的音的单位的重复是旋律最重要的结构因素。重复是包含在基本有机过程自身中的本质特征的表现：“人们时常发现模式在各种现象中的重复正如同细胞的分裂和繁殖，结晶体的构造、天体轨道弯曲比率和行星运动切线轨道那样众多。”②这些同样的有机过程支配着任何艺术形式的展开。这样，细胞的分裂和繁殖现象与旋律中要求“重复”的基本规律具有相同的性质。③

一些音乐理论家发现“希望重复”是人们在表达中本能的欲望。从文明的最初阶段起，在音乐意识中就已经潜在着把重复视为旋律的基本结构原理。④

显而易见，无论作曲家选择使用什么样的音乐材料，无论他怎样或在什么地方使用它，他都必须要使用重复的手法。

“重复”是所有音乐形式—无论是开化的或是原始的—所拥有的基本条件。唯一的不同在于使用的单位数和重复的方

① 雨果·莱克坦特里特：《音乐之形式》454页。

② 约瑟夫·希林格：《布林格音乐创作系统》。

③ 同上。

④ 莱克坦特里特：《音乐之形式》222页。

式……这儿没有规律可遁，只有无限的可能性。

重复的作用　正如在上一章提到的那样，统一旋律音进行的最佳手段是重复一个或几个音或音型。重复产生对旋律统一必不可少的内聚效果。

重复的另一个重要目的在于去熟悉富于特性的乐思，以便在以后引进新材料时把它作为统一的依据。重复的使用需要有良好的鉴赏力和比例感。对开端旋律乐思的熟悉程度依重复的数量而定。而重复的数量则依旋律的长度和开端乐思的简单与复杂程度而定。太多的重复会减慢音乐脉动的冲力，甚至还会完全停止这种冲力。相反，开端时重复如果不够，听众就不容易充分地熟悉音响。而没有对开端音响的熟悉感，听众也将缺乏对后面旋律展开时的理解。

重复满足了深层的简洁感。它已成为取得内聚效果，同时又建立起旋律秩序和对称结构的最佳手段。

重复具有静态和动态的特性。只要作曲家愿意，两者都可成为主导因素。有意思的是：某些单位的重复会起集中、阻止和阻碍、扩充或推进的作用。

重复的静态特性　重复会产生平衡感、稳定感、静止感和相对的休止感。任何材料的重复都会起强调的作用，这样就对正常的向前进行产生微弱的阻碍效果。重复中能帮助行进单位分组的显著特性实质上就是静态性，因为任何联合的迹象都具有静态的内涵。所以，在局部强调的情况下，立即重复"会顷刻间中止布局中较大规模的进行，而实质上不影响它大体上的比例和逻辑。"②

---

① 格林：《音乐演变的理论》第7页。

② 乔治·S·迪根生：《音乐的模式》33页。

重复的动态特性　重复的动态特性全部意味着旋律在进行。从广义上来说，重复是节奏规律性的高级意义上的表现。重复的共同基础是以乐思形式出现的较大单位，而非一个统一的律动。所以，重复可以体现节奏自身所有的动力推进。重复，在间接意义上，使人们更易理会旋律的行进单位，从而能更好地形成一致性并促进产生一种更自然的连续向前推进的趋势。

有人将重复的静态和动态特性以机械现象和艺术现象相对照的方式叙述如下：

机械重复是材料单位的重复。艺术重复是承前启后的重复。单位的重复使人注意到它们是一些孤立的部分，是从整体中分离出来的。因此，它们削弱了艺术效果。关系的重复有助于确定和划分不同部分的界限，并赋予它们自身以个性。但它们同样也有联系。划分出来的个体，因为彼此有关系，便要求与其它个体联系并发生作用。这样，在扩充的整体结构中各部分起着关键的作用。①

对　　比

在旋律的展开中，对比或变化的因素从结构的重复性而言是仅次于重复或一致的因素。完全一致的诸单位进行不能充分发挥重复的潜能，它需要某些变化以使重复的作用更突出。重复时如有对立因素的出现便能最大限度地起到自身的作用："尽管这种不加进新材料的直接重复提供了强调和平衡的因素，但它并不满足审美中渴望再现、变化和回归的欲望和要求。"② 旋律的审美形式需要活力、强度和情感的深度。而

① 杜威：《经验艺术》166页。

② 克莱门特·A 哈里斯：《自然与艺术中的重复因素》。

这，只有材料的急速和突然的改变才能赋予它。

对比的作用　　对比是一种必要的陪衬物。通过它，乐思的潜能可以得到充分地发掘。“对比是音乐形式的主要法则之一。”这是毫无疑问的。它对于旋律的秩序和比例的形式也是必不可少的。① 寓意鲜明的因素总是对比并置的，因为这有助于形成一个更富内聚力、组织更严密的统一体。② 这样，对比从反面促进了内聚力。两个乐句能够互相配合，并不是因为它们相似，而是因为它们之间的截然不同而相得益彰，就象“光和影、白昼与黑夜”③ 那样地连结在一起。

旋律中出现变化的多少对旋律效果的强弱至关重要。变化太多会阻碍乐思向前进行并产生离题和散乱的感觉。但如果没有适当的变化来补偿千篇一律，旋律将变得陈腐、单调以至失去向前进行的冲力。所以，运用对比无论过多或不足都会损害旋律的进行。

对比使乐思段落分明。对比越是突然而强烈，界限越分明。只要合乎比例，一个鲜明的对比可以赋予旋律以力度和强度。而旋律的其它因素也必须各自相应地增强以便平衡这个强烈的对比，并且在整体效果上达到均衡。

一个效果强烈的曲调是对立力量作用的结果。它们的调和是我们所希望的。而效果较弱的曲调不把这种对立贯彻到底，因而也就避免了调和。那些拙劣的曲调完全不承认有一个以上力量的作用存在，它们根本无调和可言。效果强烈的曲调永远在对立力量的矛盾对抗中开展，并且追求不谐和作为更高意义上谐和的一步。④

---

① 玛丽恩·鲍尔：“形式”《音乐与音乐家国际百科全书》第611页。
② 罗杰、塞申斯：《作曲家、演奏家和听众的音乐经验》第62页。
③ 莱克坦特里特：《音乐之形式》第233页。
④ A·H·福克斯·斯特兰韦斯：“曲调”《音乐与文学》。

从某种意义上说，带有重复的对比显示了旋律本身的和由重复形成的节奏变化："无论这种对立是激烈的还是和缓的，只有在可以感觉到的高度与深度、休止与运动的交替中，曲调的含义才得以实现。①

变奏——对比的一个层次　在此，需要澄清一下变奏这个词的用法。这个词在音乐上有两层含义：一、它可能指一部作品的这样一种整体形式：其中，一个主题，一个富于特点的和声进行或节奏型被当作一个完整的结构单位而连续重复，但每次重复都带有不同的装饰和小小的改动；二、变奏也可以是指乐思的演变或展开，它是通过出现某些新因素及不断变化旧有材料的某些方面来取得效果的。这一变奏过程自始至终留有原先材料的一些基本特征。这本书中提到变奏时，将一成不变地带有后一种意思。

变奏在旋律构造中常被用作支配因素。它或多或少总同时带有重复和对比这两个母体因素的特点。通常，它先强调重复，随后渐渐倾向于对比。虽然重复总意味着有些静止的局限，但只要重复时的变化不至于过份的消除了重复的统一效果，它就总是"构思中有计划展开的根本基础。"②因此，变化既不能过多以致无法保留重复的某些背景材料，也不能不足而无法产生对比的突出效果。

所有的结构因素中，变奏最能给旋律造成统一、流畅、不断流动的效果。涛克（Toch）认为只有在某个乐思不断变化展开，同时又表明有足够的重复便于人们认识、又有足够的变化使人下意识地感到新鲜的情况下才会形成这种"源源不断的

---

① A·H·福克斯·斯特兰韦斯："曲调"《音乐与文学》，第103页。

② 迪根生：《音乐的模式》第33页。

流动进行。”① 无论这种感受是有意识还是无意识的，这毕竟是一种始终有益的技法。

乔治·迪根生（george Dickinson）给我们建议了几个变奏中装饰、变形、派生和展开手法的细致表达法。装饰的作用意味着最微弱的改动，意味着只有细微的、表面的改动。变形则造成显著特征的改变。旋律进行的某种趋势确会因此显示出来。但材料的明显改变会导致散乱而破怀连续性。派生是有助于更加统一的手法，它把变化了的特质以一种更微妙和隐蔽的方式结合起来。派生的这一功能可以综合新旧因素而产生一个有独自个性的新乐思。展开的手法使派生拥有了动态特征。不仅每个新乐思是由前一个衍生出来，而且每个潜伏着进一步展开可能性的乐思同时完成并再现前一个乐思。② 迪根生进一步描述这一手法是美学意义上音乐表达的最高技巧：

展开实质上是乐思的逐步演变。在这过程中随着乐思的向前进行引出它的实质。它是新旧材料间创造性调整的自然之果，是构思中两个对立力量的调和。在这种统一中，一个更强大的力量随之产生。展开是“相似与对比”的本质，也是构思艺术的最高表现。③

在变奏表达的各不同层次中，逐级变化的基本特征使差异与类同间的平衡变得困难。每个相继而来的乐思总是在与旧材料的联系中生成新的东西。“不断变化”这一因素很容易占主导地位以致出现散乱、无条理。为了避免出现这种情况，我们应该让最初的乐思贯穿全曲以求与连续的变化取得平衡。从心理学角度来看，人的记忆力倾向于积累最初乐思的特征；而连

① 托赫：《音乐的塑造力量》第197页。

② 迪根生，《音乐的模式》第36页。

③ 同上第36—37页。

续引进新乐思会逐步抵销对旧乐思的记忆积累。行进中任何时候，人的记忆力都会寻求平衡；旋律中出现的重复总量应与对比总量大致相当。两者份量的悬殊会破坏变奏过程的正常开展。

高　潮

几乎每支旋律中都可以找到着重强调的高潮点或高潮区，尽管它也许不太容易发现。某些音、音程、节奏或音区通常加以突出，这样便赋予某段旋律以独特的性质和富于个性的形态。

高潮的作用　高潮的意义在于把两端的音乐材料加以统一，并提供一个点，使音乐的展开可以以之为出发点，也以之为目标。所以高潮在动态运动中的作用是产生强烈的影响。在旋律中起的作用也是产生强烈的表现效果——简而言之，它是产生强烈效果的结构因素。

旋律的感情强烈程度用高潮来表现。高潮披露并控制了表达的情感量。当旋律结束，它所有的因素前后都已形成适当的关系，支配最终和总体效果的便是强度，情绪和高潮的特性。

高潮是构成“进入、完成和回归”之美学公式的不可缺少的部分。① 无论它是处于一小段音乐核心中的轻微强调，还是终止解决时的着重强调，或是一长段材料结束时的猛烈强调，高潮实现了美学公式的最重要的完成阶段。

实现高潮的方法　奇怪的是，可以通过原样重复逐步产生明确强调的效果。然而，高潮，或者说着重点的强调通常含有对

① 进根生：《音乐的模式》第46页。

比的规范以引出产生强调的对立面。

高潮也许由旋律、节奏、和声的强调或三者以任何方式的结合来实现。如果不强调旋律，节奏与和声的强调同样会加强旋律的强调作用，或另外形成一个非旋律的强调。

高潮也会是一个散布面广泛的支配现象。其中，一个较长音乐段落是通过不断的重复加以突出强调；而运用最多的材料自然就引人注目了。

接近高潮点所需的特有长度是由乐思的音程大小和它们的排列法所决定的。一般说来，如果展开的材料要取得异常紧张的效果，它到达高潮的时间相对要短；而如果材料的效果不那么紧张，这一时间过程将会长些。高潮的解决通常比接近高潮的时间要短得多。

高潮在靠近旋律结束处出现这一规律在形形色色的自然和生理现象中都有证实：

旋律线的这些特征——高潮只出现一次，它的位置靠近结束、处于一个较长的上升期和较短的下降期之间——似乎都能在音乐和艺术以外的物质和精神世界中找到根据。

在许多自然现象的演变进化中，类似的情况普遍存在。比如“打雷”就有这个明显的趋向。先是力量比较缓慢地逐步积蓄，等待一阵猛烈爆发后，很快趋于平静。许多疾病的发展也是如此：初期发展是缓慢的，直至“危象”出现，以后症状便消失，病人很快康复。还有忧虑、恐惧和希望的逐渐发展趋向，以及目标实现后身心立即得以解脱的情况更是如此。最后，此类现象在我们的情感生活的心理和生理活动中都可略见一斑。①

---

① 托赫：《音乐的塑造力量》，第82页。

较长的旋律也许会有一个乃至几个次要，预备的高潮。这些高潮的作用是作为一个积累过程为主要高潮的出现作准备。仅在一段旋律中不应出现二个具有同样紧张度的高潮。因为它们将互为抵销并中和集聚的紧张度。高潮最有效的模式是建立在一种"内在的强度不对称分配上。"①

回　归

虽然人们无一例外地希望旋律中材料有对比，但没有比最初材料的回归（再现）更能给人以整体感和内在的满足了：

这一早期通过自由实验发现的音乐表现之周期性形式一直是一条重要的原理……因为它直接源于生活和自然，它必定是永恒的。

如果一个乐思最初出现时就给人以愉快，那么在插进对比之后它的再度出现将更增添人们的愉悦感。②

回归的作用　这一规范是通过重复、对比和高潮这些基本因素的反作用使一连串的乐思综合一体化。回归是逐步积累的进行和变化的结果。再现表明结束的完成，这一结束只是同开始材料相似而决不是与开始材料完全相同。

旋律越长，再现越要明显，因为越是刚刚出现过的乐思，回忆就越是生动。实质上，听众必须在回归时能够辨认出来。这种认识概括、结合、构成了旋律——简而言之，它是最强有力的统一力量。

在展开中，旋律似乎有一种寻求与开端处于同一水平的内在倾向："乐思的重复……内部含有一种乐思和位置最终同时

---

① 迪根生：《音乐的模式》第48页。

② 斯波尔丁：《音乐：一门艺术、一种语言》第16—17页。

回归的需求。”① 旋律开始处的重复则激发了回归的欲望，之后的每一次再现都加强了这一欲望。一种越来越急促的连锁反应便由开端的重复兴起，它在最后的重复或回归中得以解决。

这一回归到最初乐思的向心力运动满足了一条基本的简洁规律：

旋律的回归，无论是暂时的还是最终的，都给人以干净利落的感觉。它使条理清楚，并能产生满足感。②

这样，回归是A—B—A之周期性布局的最后阶段。这种关系建立起内在统一的形式。它已经发展成为旋律表现的最有效的框架结构。

实现回归的手法　旋律中要实现回归是所有艺术形式中独一无二的。为了使回归显而易见，必须把它同只在记忆中留下的早先的材料进行比较。中间插入的对比材料不仅是为了削弱对先前材料的印象，也改变了对那个材料的感情态度。旋律感受的这种特点使回归时感觉有所改变。虽然音乐能够按原样再现最初的乐思，但我们的最初印象和感情总不会完全按原样重复。这样，不可能有非常明显的回归手法。旋律的力量也正是在于这一弱点上，因为有变化的回归赋予连续进行的旋律各部分以静止的艺术形式所没有的动态特征。

不考虑变化的回归的动态特征，最初乐思的某些暗示音出现将会阻碍进行的趋势。因此，旋律的回归完成了整个结构形式的循环。其中，完成（Completion）总是在一个更高、更有意义的音乐层次上实现的。③

调性常规要求旋律结束在主和弦的某一个音上，通常是在

① 迪根生：《音乐的模式》第33页。

② 同上。

③ 卡尔·埃施曼：《现代音乐中的变革形式》第17页。

根音上。一调或多调的出现使音的关系变得五颜六色，而调性回归也可从中取得。一个鲜明的节奏型回归也同时常有回归感。然而，旋律乐思，作为构成材料的重要单位，既包含了特征音程又包含了节奏型。为了引出真正的回归，再现时的乐思必须与乐思初次出现时在这两个部分上有些相似。

平衡

正如其它一切艺术形式一样，旋律中的重复、对比、高潮和回归这些基本因素间的比例关系必须使这些不同结构的影响形成平衡。“这一平衡的潜在规律会在每一段完美的旋律内部找到。”① 一个乐思的完满发展需要统一力量与变化力量之间的平衡。统一或变化表现得愈自由，它们各自对立要素的表现便愈严谨。在最终的均衡中，结束是旋律最完满的形式：“它既不多、也不少地在它各部分中都显示了恰如其份的平衡和适中的对称。”②

苏联的理论和作曲家乔治·考奴斯（george Conus）主持的研究工作证明对称和均衡的规律支配所有的音乐。这些规律是本能地、自然地显现的。③ 不管人们愿不愿意赞同这一观念，平衡毕竟是最重要的结构因素。

平衡的作用　因为平衡最能结合统一与变化的对立力量，所以它是同质的，内在和重要的旋律表达法。这种表达法本身已完整圆满，并个性鲜明。当结构方面的所有细节都实现了平衡后，旋律的情感表现便最清晰、最强烈。所有的结构力量都平

---

① 格林：《音乐演变的理论》，第56页。

② 莱克坦特里特：《音乐之形式》第3页。

③ 同上，第453页。

衡成比例后，就可避免旋律的单调，而又不失之于支离破碎。

平衡的一个重要成果是给人以稳定感。这一性质给旋律输入了扎实和稳定的感觉。对于音乐的向前进行，平衡是各种规范中动力性最小的，它倾向发展宁静的情绪。所以，平衡，作为稳定和平静的表现法，应该把旋律中众多的力量融为一个同质的整体。

在民歌的发展中，各因素的对称性令人瞩目。① 据说创造优秀旋律的诀窍在于节奏、旋律线与和声布局的平衡。② 如果旋律音的平均音高和持续时间非常接近"最高与最低音"、最长与最短音的平均数"，平均的效果便产生了。③ 这后一种取得平衡的手法似乎太富于算术意味了。然而，奇怪的是，它更接近音乐要素动力性的均衡。

另一方面，如果真正取得了旋律的结合适当的平衡，听众会产生比例感，而并没有意识到产生这种感觉的客观细节。"如果被察觉，那是因为某些真正的或想象出来的缺点所致"；④ 旋律似乎显得太长或太短。即便如此，旋律中如果确实存在适度的平衡，下意识的满足感便应运而生。

实现平衡的手法　这一规范是独有的，因为它的作用在于分配先前用过的旋律因素和材料。所以，作曲家应该在旋律运动中接近中止或休止时利用平衡。因为在这些位置上，他可以在回顾中最好地分配和结合其它结构因素的相互作用。

在绘画、雕塑或建筑中，平衡是静止的。相对地来讲，它较容易在人们一瞥中便被抓住。因为这个原因，静止的艺术形

---

① 斯波尔丁，《音乐：一门艺术，一种语言》，第21页。

② 帕西·布克：《音乐的范畴》。

③ 艾拉姆·托罗逊：《美学入门》，第92页。

④ 查尔斯·W·休斯：《音乐的人性一面》第304页。

式结构上的细节常常接近均等的比例关系。而旋律是随着时间的流动被感知的，所以旋律因素的平衡比其它静止的艺术形式难理会。因为感知的这一时间特性，旋律很可能通过小节数相同这一机械的分配法来取得重复、对比、高潮和回归之间完全对称的关系。

平衡中的不对称分配　多数情况下，平衡是在音乐材料的不对称分布中形成的。表达先出现的旋律因素所用的实际小节数比表达后出现的相同的旋律因素所用的小节数要多。即便回归只用了为数不多的几小节，它仍可平衡以前的过程。只有在旋律的实际音响中，连续的时间长度才能找到它们合适的比例，并在整体的感知中对称平衡。

不对称比例被称为是有节制地偏离对称。这种偏离是“利用规则与不规则间谐调一致的要求形成的一种布局技巧”。①不对称之不平衡，与整个形式布局的性质一起，在旋律的展开中起推力作用，“寻求平衡中的不对称的不平衡，是布局的强大的推动力。”②

在确定平衡时，应该考虑某段旋律的有形长度与它的份量之间的差别。旋律越长，感知它的长度和内容便越困难。短乐段音乐内容的份量可以由于集中了各种思想而加重。这样，就会相当于内容庞杂的长乐段。人的记忆力比较容易组织，回忆小段的、内容份量明确的结构单位。

兴德米特（Hindemith）坚持认为相等单位的对称主要发生在造型艺术中，但在旋律中，他认为各部分却“通常是份量不等的，因为份量相等的部分并置时，听众会感到不满足。”③

---

① 迪根生：《音乐的模式》，第39页。

② 同上。

③ 保尔 兴德米特：《音乐创作的技法》，第一册。

然而，在最后的感觉中，听众要求在回顾中解决被并置的不相等份量；没有解决的因素应该抵销以便完成审美的反应。

当轴心两边的音乐份量相等时，就能产生均衡的关系，即便单位长度不一致、材料不相似也是如此。① 审美的平衡在于音乐表现的强度中。但是重复、对比和回归的要素对于乐思的发展仍为最最基本的要素。我们难以想象一段具有统一性的旋律在它的诸部分中显示不出相似的痕迹。

除了以份量来考虑平衡，我们还可以以作为平衡轴心点的高潮两边的旋律进行来看待平衡。高潮两边相应的旋律进行是由严格的转换决定的，而转换又是根据离高潮点或轴心的距离远近而定。换句话说，向着平衡轴心点的渐强进行的感觉与离开轴心点的渐弱进行的感觉相同。

在一段较长较复杂的旋律中，听众有时无法回想起前面乐段或前面部分包含的强调份量。因为任何高潮的强调都是以音响出现的，所以每一个前面部分的高潮都会在记忆中显现。记忆会层次分明地或以逐渐积累的关系安置这些个高潮。这样，一个更广意义上的组织化，比例间的比例便产生了。

作曲家艰巨的任务之一是在不对称的因素进行中实现对称的关系。形式松散、模糊的危险处处存在，但不规则的表达——典型的不对称——可以产生新颖独特的感觉，它给旋律以鲜明的个性；或者说不对称能提供保持后面旋律继续下去的特有的冲力。一些理论家坚持认为，不管音的结合是怎样的，必须对更小单位（动机乐句、高潮点）做出合乎比例的安排，使听众能够有意、无意地最终对一支完整的旋律在综合的感知上，觉得是平衡的。（译自《论旋律的艺术》）

---

① 斯蒂芬·C佩珀：《审美特性》第185—186页。

朱晓蓉译　张洪模校

（根据阿瑟·爱德华兹著，1956年维辛出版有限公司版，伦敦）

情感与形式（选译，1953）

〔美国〕**苏珊·朗格**

苏珊·朗格(Sussanne Langer 1895～)美国哲学家，1950—1954年在哥伦比亚大学，1954—1962年在康涅狄克学院任教。她是英国哲学家怀特海的学生。朗格钻研符号学理论，论证艺术的语义的概念，根据这一概念，艺术符号是表现一定的意识形态的。艺术向我们提供情感世界的知识。这种知识是特殊的艺术思维的结果，这种思维虽然不像科学中的逻辑推论，但仍然是理性的形式，朗格认为，艺术符号在感受它的人看来，是一种“新现实”，并且认为清除任何实用的关系的形象是这种符号的理想的基础。模型的特殊属性是：“诸因素本身和它们之间的联系同原型相当符合的对比关系。”形象构成对象的相似，相似为表面上的现象。要塑造形象就需要一种特殊的抽象，初步接近于建立创造每个客体的基本实体的基本幻想。基本幻想的原则是：在感知的过程中，实际的形式、色彩、音响与自己的

存在不同，而带有某些现象的性质。所以幻想的原则是能够在实际的客体中挑出把这些客体与现实、与“它们起作用的普通方式”区别开来的想象的状态。她的这些论点明显地表现出现象学的倾向。

朗格的主要著作有：《哲学新释》（剑桥1942年版）、《情感与形式》（纽约1953年版）、《艺术问题》（纽约1967年版）、《精神》（巴尔的摩1967年版）。

（洪 模）

第三章 情感符号

（上略）

我们叫作“音乐”的音调结构，与人类的情感形式——增强与减弱，流动与休止，冲突与解决，以及加速、抑制、极度兴奋、平缓和微妙的激发，梦的消失等等形式——在逻辑上有着惊人的一致。这种一致恐怕不是单纯的喜悦与悲哀，而是与二者或其中一者在深刻程度上，在生命感受到的一切事物的强度、简洁和永恒流动中的一致。这是一种感觉的样式或逻辑形式。音乐的样式正是用纯粹的、精确的声音和寂静组成的相同形式。音乐是情感生活的音调摹写。

这种形式的相似或逻辑结构的一致，对于符号与其所意味的东西之间的关系来说，是首先不可缺少的。符号与其象征事物之间必须具有某种共同的逻辑形式。

但是仅在形式相似的基础上，是搞不清两个一致的结构中哪一个是符号，哪一个是符号象征的意义的。因为一致的关系或形式的相似是可逆的，即双向起作用（如果约翰酷似詹姆斯，从而使你不能把约翰与詹姆斯区分开的话，那么你同样也不能把詹姆斯与约翰区分开）。因此必须选择一个主动方面，就象在两个实体或两个体系中必须选出一个来作为另一个的符号一样。选择的条件通常是这样的：作符号的要比被表示的更容易感觉和把握。比如声音比起情感来就更容易产生、组合、察觉和辨别。感觉形式只能产生于自然过程，而音乐的形式则可以随心所欲地创作和吟唱出来。音乐的一般形式可以通过重复的表演一遍遍地显现。尽管有形的重复可能很准确，就象记录下的乐谱，但是其效果实际上永远不可能完全一致，因为人们对于一段音乐实际的熟悉程度影响着他对音乐的体验，而这个因素永远不会恒常不变。但是万幸得很，在相当广泛的范围内，这种变化无关紧要。对于某些音乐形式，十分微细的变化实际上无碍大局。比如稍有区别的曲谱；在一定限度内音高和速度的不同等等。而对于另一些音乐形式，这种变化就至关重要了。但是，大体上讲，声音是交流的媒介，可以随意地创造和重复，而情感则不能。这样一种情况，就决定了音调结构可以胜任符号的职能。

另则，一个符号惯常于连接某些事物的概念。这些事物是我们愿意思考，并且只在我们有了一个十分适当的符号体系后才能思考的。所以，在一个事物、一类事物，以及某些含义的符号、符号体系的创造过程中，兴趣总是起着重要的作用。

声音，作为经验中纯感觉因素，可以是平静的或兴奋的，也可以是愉快的或痛苦的。味觉、嗅觉和触觉因素也是这样，然而选用这样的官能刺激则是一种自我纵容，与艺术格格不

入。在开明的社会里，总有某些官方或私人的机构支持和赞助他们的艺术家，因为他们的作品被认为是整个社会的精神财富和高尚追求。而单纯的享乐主义者不可能获得这样高的声誉．甚至为别人的感官享受创造着条件的厨师、香料贩、家具商也很难跻身于这种文明启蒙者和灵感创造者的行列。只有他们的广告宣传才使他们有幸挂冠。如果音乐——组织起来的声音，除了刺激和镇定我们的神经，除了象美味佳肴引起味觉快感一般地产生听觉快感而别无他用的话，它可能广为流行，却永远不会在文化发展上占据一个重要地位。倘若真的那样，那么在“社会历史”的醒目标题下，从轶闻累累的音乐史中尽管还可以拼凑几篇令人失望的博士论文，但音乐的历史发展，终究变成了微不足道的课题，从而不再值得人们为其进行毕生的研究，音乐学院也就同烹调学校享有同样的声誉了。

我们对音乐的兴趣，来自音乐与各种重要情感生活的密切关系，不管这可能是一种什么样的关系。在对当今流行的理论进行了大量分析之后，《哲学新解》得出了如下的结论：音乐的作用不是情感刺激，而是情感表现；不是主宰着作曲家情感的征兆性表现，而是他所理解的感觉形式的符号性表现。它表现着作曲家的情感想象而不是他自身的情感状态，表现着他对于所谓“内在生命”的理解，这些可能超越他个人的范围，因为音乐对于他来说是一种符号形式，通过音乐，他可以了解并表现人类的情感概念。

由于典型的符号形式——语言在我们头脑中有着极为深刻的印象，致使它的各种特征全都自然而然地渗透到我们的概念和其他方式的设想之中，从而使音乐是一种符号的想法遇到了许多困难。但是，音乐不是一种语言。音乐的意味严格说来确实不同于传统意义上的“含义”。逻辑学家和实证主义哲学家

对“模糊含义”十分恼火，理由是“含义”严格说来总是可以加以明确规定和解释的。他们或许为一种完美的理性愿望所推动，要把这个令人困惑的用词，从纠缠和混乱的根源中解脱出来。如果他们的作法真的能把事情搞清楚，同时又不歪曲我“模糊含义”概念的确切意思，那么接受他们的指责无疑是十分明智的。

考虑语言的特性，通过对比注意到音乐与语言的不同结构，并进一步了解这两种逻辑形式各自功能的异同之处，这恐怕是准确理解音乐符号性质最现实的方法。因为语言的基本作用是讲述，由此发展而来的概念结构因此被叫做“推理前提”。通常，当人们说及“前提”时，总是不约而同地想到它的推理形式。但是，从更广泛的意义上讲，对任何形式的欣赏，对任何经验模式的认识都是“前提”。讲话以及它的各类变种（比如数学符号体系就是一种语言的扩展）都仅仅是一种可能的模式，对于科学知识和哲学思想的实际交流，它不过是我们掌握的工具。然而恰恰由于这个缘故，实际存在着哲学家认为“无法表达”的各种经验领域。如果这些领域对某些人来说是至关重要的话，那么他们必然要宣布哲学与科学是贫瘠的。他们只是做了这样一个评价，而不是提出一条通过本能、直觉、情感和其他能力达到哲学真理的更好途径。直觉是全部认识过程的基础，它在理性思维中与在清晰的感性知觉或直接判断中同样地有效。对此，后面将进行专门论述。但是在建立各种理论——不论是经验的还是先验的——的时候，都不能用它来代替逻辑推理。

推论或非推论逻辑形式之间的区别，它们各自的长处与局限以及符号的运用在前一本书均已作过论述。但是由于在那里展开的音乐即一种符号形式的理论，在这里被当做整个艺术哲

学的出发点，因此，应该首先清楚地交代一下它的基本语义学原则。

语言是人类发明的最惊人的符号体系。在语言中，独立的词汇被用来表达经验上简单的一一对应的单位。非合成词（由两个以上独立含义的词组成的词为合成词）可以被用来表示任何当做一个的事物。按照规定，我们甚至可以把"无所不在"（omnipotent）这样的词看成一个，代表一个非合成的含义，比如把一匹马叫作"无所不在"。同样，尽管普莱斯高德·巴蓬[①]的名字是个合成名词，叫这个名字的仍然是个单独的人。他有一个兄弟名字叫作"伊弗·克瑞斯特·海德·法特康姆一因士·德·沃尔德·伍德斯特·海弗·宾·丹姆德"（意为：如果耶稣不降临的话，你早就下地狱了）。这个名字和叫这个名字的人之间的对应关系，包括了当作一个名词的一整句话和一个特定的人。任何用来称谓某物的符号，都被"当成一个"；被称谓的对象也是如此。一"群"人是许多人，但却说成一群。

一旦我们以这种简单的方式，把符号和概念联系起来，我们就可以把它们自由地配成对。一个专门用来表示或意味着某物的词或记号，可以叫做一个相关符号，因为其含义完全取决于相关物。但是，一旦表示不同事物的词连接起来使用，那么某物也就用连接起来的方法得以表达。由于连接词将其含义统统灌注到一个复合体之中，而概念的合成与词的合成又十分类似，故而整个合成物便成了一种符号。任何一个知道普莱斯高德兄弟名字的人都会感到这个名字好笑，因为它是一个句子。用词联合而成的概念，形成一个合成概念，它的各个组成部分

① 原文是Prisegod Barbon，意思是赞美上帝的巴蓬。——译者注

以一种同词的形式相似的形式联系着。词义、语法形式或用词规则可以灵活规定，但是一旦它们被接受，作为句子含义的命题也就自然显露出来。人们或许会说命题的组成元素是用词来命名的，但是命题本身是通过句子来传达的。

一个合成符号，诸如一个句子、一张地图、（其轮廓在形式上与比它大得多的国家的轮廓是一致的）或一张图表（相似于某些看不见的状况，如价格的涨落、流行病的发展）都是一种描绘形式。它们的特殊的符号作用即我说的逻辑表现，它表示各种关系。它可以示意——指示或意味——与符号有着相同结合形式（即与符号所“表现”的形式相同的）的任何成分的混合体。

音乐象语言一样，是一种结合形式。其各部分不仅组合在一起产生一个更大的实体，同时又在某种程度上维持着各自独立的存在。每一种组成因素的感觉特征也受到合成整体的影响。这就是说，我们叫做音乐作品的更大实体，并非仅仅混合而成，就象几种颜料混合产生新的颜色，而是一种描绘，即把它内在的结构呈现于我们的感觉。

那么它为什么又不象经常被认为的那样是一种情感语言呢？因为它的组成因素不是词——带有约定俗成的规则的独立的组合符号。只有在作为描绘形式的意义上，它才被看成是一种语言。同时，由于它的任何组成因素不表示什么意思，所以它缺乏一种语言的基本特征——固定的组合，进而缺乏单一明确的关系。我们总是可以随意地把某种与其相适的含义，加入到它微妙的结合形式中。就是说，它可以传达其逻辑形象中可想象的任何东西的概念。所以，虽然我们承认它是一种有意味的形式，通过它可听的动态形式，可以领悟生命和感觉的过程，但它仍不是一种语言，因为它没有词汇。

本着同样的态度，人们或许确实不应该把一个严格术语的内容说成是它的含义。比如音乐，由于只是大致而不是准确地把它称为语言，所以它的符号作用也只能大致地被看作含义。因为常规的关系因素正在从中消失。在《哲学新解》中，音乐被称为“不完全符号”①。但是在通常的语义学意义上，“含义”则包括了常规关系的条件或象征关系的完满。音乐有着意味，这种意味是一种感觉的样式——生命自身的样式，就象生命被感觉和被直接了解那样。所以还是把音乐的这种意味叫作它的“生命的意义”而不是“含义”为好。这里，“生命的”一词并非一个含糊的褒义词，而是一个限定性的形容词，用它将“意味”关系限定在主观经验的物力论范围内。

关于音乐的理论就谈至此。音乐是“有意味的形式”，它的意味就是符号的意味，是高度结合的感觉对象的意味。音乐能够通过自己动态结构的特长，来表现生命经验的形式，而这点是极难用语言来传达的。情感、生命、运动和情绪，组成了音乐的意义。

……（下略）

第七章 时间意象

造型艺术，运用我们各种直觉的想象和处理，使得空间可见。现在，当我们从造型艺术转入另一个伟大的艺术领域——音乐的时候，我们仿佛倏地走进了一个全新的天地。这里，世界的影象，人类的眼界以及所有有形的现实都消失了，感觉对

① 朗格：《哲学新解》，哈佛大学版第240页，新美国图书馆版，第195页。

象变得模糊不清，视觉则不再相干。

但是，这种发生了根本变化的经验领域却异常充实，其中包含着大大小小的运动着的形式，有时，这些形式又集中为一种全部完成或运动以后的休止的印象。在这里，有着无比的激情，有着广阔的连续性，每一个东西又都是曲调。所有一切，都处在一个纯粹音响的天地间，一个听觉的世界里，一个吸引着人们全部意识的宏亮声音的美妙之中。

自从毕达格拉斯发现了音高与发声体振动的比率关系以后，音乐分析就集中在对音调的物理、生理以及心理的研究上。诸如：音调自身的物理结构和结合能力；音调对人和动物的生理影响；人类意识对音调的接受情况。声学成了一门有价值的科学，它不仅使改善音乐创作和欣赏的状况成为可能，而且在音乐范围内，使调节音阶和固定标准音高成为可能。

这一进展的客观存在，给了人们一种希望：不管那些有关绘画、诗歌的科学论述，是怎样一种难以捉摸的东西，根据相应简单的自然规律，音乐最终是可以理解和把握的。而且，还可以通过类推，把人们的认识发展到较少抽象较少确定的艺术那里。因此，人们一次又一次地试图依赖音调自身的物理复杂性，来解释音乐的创意，或者以某些典型化的比率或数学序列为基础，寻找作曲的规律与限制。纠缠在那些信口开河的主张上或者由上述希望引起的学术怪论上是毫无意义的。比如作曲方面的“西林格尔体系”①，又比如G·D·伯克霍夫的严肃的、一本正经的努力②，他企图通过对艺术作品（造型、诗和

① 参见约瑟夫·西林格尔的《音乐创作的西林格尔体系》和《艺术的数学基础》。

② 见伯克霍夫的《审美测量》。至于“学术怪论”我应该承认是自己对音乐运用符号逻辑的幼稚尝试，将不再专门说明。

音乐艺术）的成分进行“审美测量”，结合测量结果作出量的价值判断，进而算出“美”的确切程度。

据我所知，最早建立在音调合成本质上的，既有根据又有艺术价值的理论，是H·申克尔提出的。考虑到只有在我自己的基本理论阐明之后，其理论的重要意义方能更明确地显露出来，所以我把有关他的分析放到后面。在这里只说明一点：申克尔理论的主要价值，在于他把一切留待分析而不是综合。一部艺术作品，从根本意义上讲是个独立的东西，因此不需要对其独立的因素进行综合。只有分析才能揭示作品各方面的因素，从而无限继续地形成越来越深刻的理解。但是，它永远也不会产生诀窍。因为申克尔重视理论家和研究对象的关系，所以尽管他的研究已深入到最小的细节方面，他仍然对每一部杰作充满敬意。在理智运用恰当的地方，是不存在什么“超理智”的危险的。①

但是，申克尔并没有从哲学角度回答音乐是什么这一问题。因为这一问题的解答，不可能通过研究音乐作品的组成成分来完成。迄今为止，几乎所有严肃的探索都涉及到音乐材料以及它们结合的可能性。最早的物理规律是通过数字方法表达、测定和系统化的。音调比例是最早的物理规律之一，这一事实自古以来就赋予音乐一个科学的名称，甚至是宇宙论的一个科学模式的名称。②材料本身十分有趣，它提供了一个明确

① 申克尔谈到过“综合”。但不是在名符其实的过程的意义上提到它。在他看来综合是一种由原型线或原始线引起而非作者引起的神秘活动。“减值对于原型线就如同人的骨骼对于他的生命体……原型线直接引导着全曲达到综合，它就是综合。”

② 参见马蒂拉·基卡《论节奏》第78页：“全部比例和协的维特鲁维亚理论（维特鲁维亚是公元前一世纪罗马建筑家及工程师。——译者注）只不过是毕达格拉斯和弦理论在空间领域的变形，或者宁可说是一种音程，因为我们发现它被反映在时序之中。（数字是世界的灵魂）”

的、特定的研究领域。音调系列是连续的，相当于一系列平均的有规律的振动比率。音量同样可以用一连续的数字标度来表示，或者归为某种物理振动性质。至于音质——音调最为确定的特征——则是由产生音调之振动的繁简所决定。每当人们打算用一种精确的方法去思考音乐现象时，声音物理学便马上作为理论的自然基础而出现。

但就这点而论，声音以至音调都不是音乐。音乐通常是由声音或明确的音调构成。简单的音调关系（八度音、五度音程、三度音程）与相同感觉（共鸣）二者之间的关系，足以启发人们联想到：心理学的“反应”系统与物理学音调“刺激”系统确实相符。因此，声学获得了一个派生学科，即由卡尔·斯顿夫始创的音乐心理学，它从各单独的听觉概念开始，试图将全部音乐经验概括为对复杂音调刺激的情感反应。这一反应，通过对比、惊奇或熟悉的感觉，尤其是个人的联想得以加强。心理学在这一领域的研究已取得了大量的资料，然而比这些资料更重要的是人们的保证，由那些本身并没有参与收集和解释这些资料的人所做的保证。与其说是纲领的实现，还不如说是纲领本身影响了人们——不管是否从事音乐工作的人——把音乐想象成一个表现情感刺激的过程。并设想在某一天，音乐感受被描绘成与乐器的物理性振动相对应的“神经的颤动”。①

---

① 参看P·克鲁姆内奇所著，收于L·W·符拉克斯《艺术的精神与物质》一书中关于音乐的一章 作者在提出音乐引起直觉反应后说：“直觉可以说是我们无意识生活的一个方面，我们可以用振动方面的术语来探讨的无意识。”然而他讨论的是振动而非用振动术语来表示的东西。在这些有希望的探险中，最重要的作品要称L·布金斯和A·德内瑞茨所著的《音乐与内心生活》、《论音乐艺术的心理过程》。还可以参看F·E·霍华德《音乐是艺术还是科学》〔康涅狄格杂志，八期第二册（1903年）第255—288页〕。还有许多其他作品。

当然，这种深切的希望基于一种广泛的信念：音乐的固有功能，必将激起某种优美的感觉愉快，而这种愉快又依次唤起富有节奏性与多样性的情感连续。在否决了艺术的一般性论证之后，没有必要再去重复这种"刺激理论"，只需指出：如果音乐是艺术而非快感，那么我们通过音轨和脑电图对振动样式进行的研究，就只能告诉我们关于听觉令人吃惊的消息，而不是关于音乐——由声音产生的幻象——的消息。
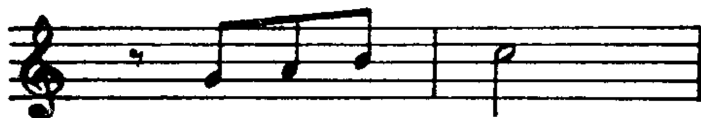
关于音乐组成要素方面的传统偏见，对理论研究、艺术鉴赏、艺术批评以及由此形成的对一般听众观点、态度的影响，都造成了某种不幸的后果。人们听从了某些错误的论调，以为要理解音乐，就不仅需要了解许多音乐作品，而且要懂得许多有关音乐的知识。参加音乐会的人，要认真地试着识辨和弦，要判断调性转换，要在合奏中分辨每一种乐器——即那种只能来自长期的接触和熟悉，如同陶瓷的釉料建筑结构一样的各种技术性的把握——而不是去辨别音乐的要素。音乐的要素可以包括和声、旋律材料、音色的变化，节奏、力度的要求，以及音量的大小变化。另外也包括某些孩子们和娴熟的音乐家们同样可以听到的音乐本身的性质。因为音乐要素并不是指这样那样具有一定音高、时值、音量的音调，也不是指和弦或有节奏的敲击。同所有的艺术要素一样，音乐要素是只为感觉而创造的虚幻的东西。爱德华·汉斯立克[1]把它正确地表达为"tönend bewegte Formen"——"乐音的运动形式"。

一种专供耳朵而不是眼睛，从而是一种可听而不可见的形式的运动，这便是音乐的本质。那么，它的形式是什么样的呢？它们不是现实世界的那种形式，即平时由光线所显示出的那种

① 汉斯立克：《论音乐的美》（汉斯立克为奥地利音乐评论家——译者新注

形式。因为，尽管声音在空中传播时，以不同的方式为所碰到的物体表面吸收或反射，如回声，但它毕竟不象光那样，能够被反射物充分限制而造成其形状的清晰印象①。房屋中的东西一般是可以影响声音的，但却不能影响声音形式，也不能阻碍它们运动，因为形式和运动在这里同样似乎其实，它们都是纯粹听觉幻象中的一个要素。

在我们听到的全部运动过程中——快速或慢速的运动，停止、起动、进行的旋律，开放或关闭的和声，发展的和弦，以及流动的音型——并没有什么实际东西在运动。有一种解释正好可以用来克服这种流行的谬见：因为弦、管以及它们周围空气在振动，所以音乐运动是真实的。但是，我们感觉到的并非这种振动，振动是一种细微的、高速的运动，一旦停下来声音便即刻消失，而音调形式的运动则与此相反，它起伏很大，并一直指向相对静止点，在相对静止点上音乐进行的可听程度没有丝毫的减弱。比如在下面的简单乐例中：
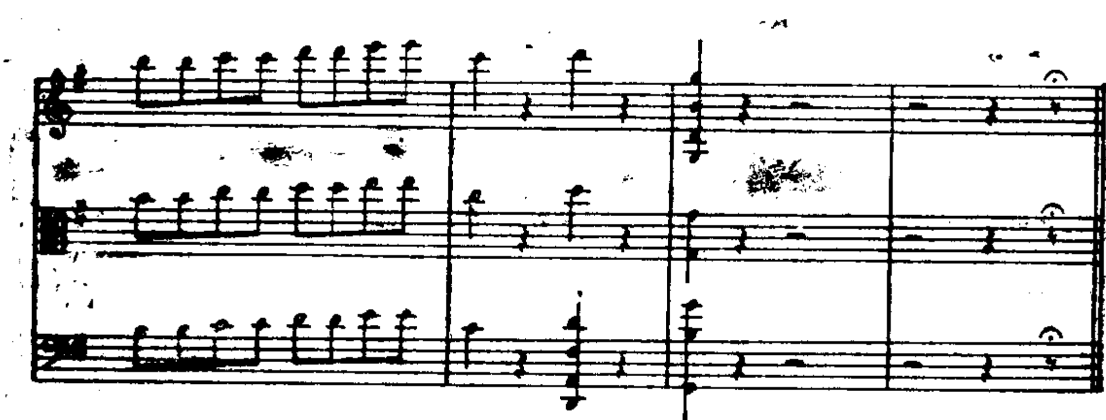


三个八分音符上行至C。C是它们运动的静止点，在这里不再有运动。然而声音在C上持续的时候，有着比乐句中其他部分更快的振动。简单地说，音乐运动完全不同于物理学的位

① 光与声音机能的不同是约瑟夫·戈达德在50多年以前发现的，"光线从一个单一的中心光源连续发射，照亮了物体表面，这个物体的表面反射，多少相当于它的性质。……乐音在物体间传播时，被或多或少地吸收或反射，其结果限制了它的音量和性质——就象在一间空的或装满东西的房间中奏乐——但它不会给我们造成那种物体的印象。"（戈达德：《音乐的美妙与表现》第25—27页）

移，它只是--种表象。

以上例子中的最后一个音符，又引出另一因素：持续休止。物理动力学中没有它的原型。当一首乐曲进行到休止点的时候，音乐尚未因此完全停止，它继续进行着。它越过静止的和声，越过了保持音，如持续音部，越过了休止符，它向前的趋势甚至可以把音乐有节奏地继续到最后一个声音之外。在贝多芬的一些作品例如作品第九号之一的结尾处，最后一小节是休止符，延长号表示休止以后的真正结束。



音乐的要素是乐音的运动形式。但是在这个运动中没有东西在运动。声音实体运动的领域，是一个纯粹的绵延（或译延续——译者注）的领域。但作为要素，绵延不是一种实际的现象，不是一段时间——十分钟、半小时、或者一天之中的某一片刻——而是根本不同于我们实际生活中时间的东西，它与普通事物的发生过程完全无法比较。音乐的绵延，是一种被称为“活的”、“经验的”时间意象，也就是我们感觉为由期待变为“眼前”，又从“眼前”转变成不可变更的事实的生命片断。这个过程只能通过感觉、紧张和情感得以测量。它与实际的、科学的时间不仅存在着量的不同，而且存在着整体结构的差异。

生命的、经验的时间表象，就是音乐的基本幻象。所有的音乐都创造了一个虚幻的时间序列。在这个序列中，每一个音乐的声音形式都在相互的关系中运动着——始终相互关联着，又仅仅是相互关联着，因为除此再也没有别的东西了。同虚幻空间从现实的空间分离出来一样，虚幻的时间从现实事件的连续中脱离出来。首先，它单凭唯一的感觉——听觉便可以完全感觉到，不用其他的感觉经验作为补充。它单独地把音乐变成完全不同于我们“常识”时间的东西。这个东西比起类似的空间感觉更为混杂、异质、零碎。内部的张力，外部的变化，心脏的跳动和时钟、白昼、日常工作、疲倦等等都是些无条理的时间材料，在实际的目的中，我们通过时钟的支配，对此加以协调整理。但是音乐不然，为了我们直接完整的领悟，通过我们的听垄断了音乐——单独地组织、充实、形成它，从而展开了时间。它创造了一个似乎通过物质运动形式来计量的时间意象，而这个物质又完全由声音组成，所以它本身就是转瞬即逝的。音乐使时间可听，使时间形式和连续可感。

这一音乐理论竟被B·西林考特的论述出人意外地证实了。我最近读到了他的一篇不为人注意却又十分重要的短文《音乐和绵延》，在上面发现了几个值得重视的观点，尤其是作者对于时间与空间的高度注意，对于实际时、空与虚幻时、空的详细、分明的区别。他的文章是三十多年前写的，现抄录如下：

“音乐是一种绵延形式。它中止了一段意义的时间，把自己作为一个观念的替身或等价物。有人认为当我们听音乐的时候时间正在流逝，认为主题是根据其所体现的人们的行为发展的，或者认为我们听音乐时，自身也在发生着变化，再也没有比这种看法更间接和更勉强的了……画家运用的空间，是转换了意义的空间，其上的所有物体全都是静止不动的。虽然

马车可以在画布上跑来跑去，但它们的步幅绝对测不出一种颜色到另一种颜色之间的距离。……音乐的时间同样是一种观念的时间，如果我们很少直接意识到这一点的话，那是因为我们的生命与意识更多地受到时间而不是空间的制约……在观念空间与实际空间可感觉到的简单对立中，二者显示了它们不同的本质。另一方面，音乐要求我们对于全部时间意识的无限关注，在听到声音连续的时候，必须忘记自己的连续……我们自己的生命是依靠节奏来衡量的，如呼吸、心跳。但是音乐继续多长时间，这种意义上的节奏就要中止，毫不相干多长时间。

"……如果我们听音乐的时候置身于时间之外，那么我们此时的情况就很难清楚地加以说明，因为同时置身于两种时间与同时置身于两种空间一样地难以表达。音乐把时间作为一种表现因素，延续是它的本质。如果音乐占据了自始至终的一切空隙并填满它们，那么作品的开始和结尾就成了一个。"①

虚幻时间与实际时间的第二个根本差别，在于它的结构，它的逻辑模式。音乐的结构不同于我们根据实际目的（包括全部历史和科学的目的）所设想的一维序列。音乐创造的虚幻时间，是一种不同方式的时间意象，也就是说它显示出一种不同的状况和时值。

钟——一个从形而上学角度看十分令人迷惑的仪器——对时间经验作了一个特殊的抽象。即时间是纯粹的连续，它被一

① 《音乐与文字》1卷四册（1920）第286—293页。比较一下以下的段落，它是摘自罗杰·塞欣斯（第四章注释中已谈到过）所著《作曲家及其通讯》一书。

"对我来说，音乐的根本方法，即给它唯一艺术特质的表现力和表现要素的基础是时间，它通过有表现力的本质——运动，为我们创造了生命。"

系列与自身无关的观念事实所象征，但却按唯一的连续关系，排在一个无限“稠密”的序列中。按照这种方式想象，时间是一维的连续统一体，时间的某一片断可以取自任何一个无处延的“瞬间”到其后续的任何一个“瞬间”。每一个实际事件，恰恰可以在序列的某一部分找到以便完全把握它。

对这种有创见的时间概念作进一步说明，不是我们在这里要做的事情，我们只需说明这个概念对于同时发生的实际事物是唯一合适的方式就足够了：记住往事的日期，建立未来事件的思想条理。更何况它还可以得到详尽的发挥，从而符合比“常识”更为明确的思想要求。现代的科学时间作为并列的多维结构，是个“时钟时间”的系统提纯。但是对于它的全部逻辑特点来说，那种一维时间的无限连续是从时间的直接经验中抽象出来的，它并非是唯一的可能时间。它在理智上和实际运用上的最大优点，是以我们时间感觉上大量有趣的方面作为代价的，这些有趣的感觉想必被完全忽视了。所以，我们得到的大量时间经验——关于时间的直觉认识——由于没有在符号的方式中得以形式化和呈现，从而不被当作“真实”来认识。我们最终只有一个方法——钟的方法——去推断和考虑时间。

时钟时间的根本原则是变化。它由一个仪器两种状态的对比来计量。不管这个仪器是不同位置上的太阳，是表面上不同位置的指针，还是一连串单调、相同的嘀嗒声或闪光。“钟点”就是通过一系列特殊数字的相互关系而区别的。在任何情况下，时间都是一种“状态”，一个“瞬间”，不论我们选择什么术语，它都用符号表示，所以得以清晰地想象。而从某时到另一时的变化，则按照状态的不同得以建立。变化并非再现物的变化，而是通过不同“状态”的对比得以呈现，某物本身

并不变化。①

从这种测量中得出的时间概念，同我们直接从经验中感受的时间大不相同。后者本质上是经过，是暂时的感觉。科学地制定一种有用的或者说可以计量的时间顺序，并非必须考虑经过。由于我们可以忽略基本的心理状态，因此时钟时间是纯粹的、单一的、可当作一维体系看待的。然而时间经验就不同了，它绝非简单的。比起"长度"或两个被选择"瞬间"之间的间隔，它包含了更丰富的实质性内容。因为在时间经过中，还包含着我们只能比喻地称为体积的东西。从主观方面说，时间单位可长可短，可大可小，俗话说的"一大块时间"比起什么"忙的"、"愉快的"或者"激动"的时刻，从心理角度上更为精确。正如柏格森在很久以前说过的：正是极为丰富的经过的直接经验，造成了时间的不可分②。但即使是它的体积，也绝不是简单的，因为它也被自己特有的形式所充满，就象空间被物质形式充满一样。另外，它是完全不能观注和欣赏的。充满了时间的现象是张力——肉体的、情感的或者理智的张力。时间对于我们的存在，正是由于我们产生了张力或消除了张力。它们的独特组成，它们的分裂、缩小或者合并成更长更大的张力的方法，都有助于形成时间形式的丰富多样性。如果我们仅能感受单一的、连续的器官张力，主观的时间可能就会

① 1926年查理斯·凯赫林发表了一篇题为《时间与音乐》的文章（《音乐》杂志八期三册第48页）其中有这样一段："对于某些大脑，时间表现为大量精神状态回忆的结果。在时间中我们假设某些测定距离的界线间有着不间断的连续，就如同连接两点间的小路。而实际上，一些哲学家只承认界线的存在，否认小路的存在。"

② 在《材料与记忆》这篇最早发表于1896年的文章中他写道："所有的运动确实是从一休止点至另一休止点的经过，它是绝对不可分的。"（巴黎，1946年版，第209页）

象时钟时间那样成为一维体系。然而生命始终是各种张力同时发生的密集结构，由于每一个张力都是一个时间尺度，因此，量度本身将各不相同，这就势必使我们的时间经验分裂成各种不可比因素，而这些因素，显然不可能被统一地感觉为一个清晰的形式。当一个张力作为感觉参数，另一个则毫不相干，处于逻辑焦点之外而无法表达。所以，某些张力总是处在隐蔽的地位，有的推，有的拉，而从感觉角度看，它们则给了时间经过以性质而非形式。时间经过呈现为支配性的不同张力样式，依靠这些张力样式，时间又得以计量。①

如同在每一个具体的生命中发生的那样，过程的直接经验当然是实际的。它与时钟或速度计的走动一样地确实，同时又象所有现实一样，仅仅是感觉的一部分。它的零零碎碎的材料，是由其他各思想领域的实际知识和概念给以补充的。但是，它是音乐创造的虚幻时间的原型。在这里，我们有着它被充分描绘的纯粹意象。各种各样的张力转化为音乐的张力，各种实质性内容转化为音乐的实质性内容，各种外部的要素为音乐的要素所替代。音乐的基本幻象，是经过的声音意象，它被从现实中抽象出来，进而成为自由的、可塑的和完全可感的。

毫无疑问，大多数读者早就理解了这里的“主观时间”即“真实的时间”或“绵延”，亦即柏格森试图获得并认识的东西。柏格森关于实在的绵延的梦幻，（联系他的思想，人们不敢说成是“概念”）使他的形而上学十分接近音乐领域——事

① 现象学试图以推论的方式来描绘这一复杂经验，试着按照瞬息的印象和现实情感进行描绘，结果得到的是一个极为复杂的状态。在这个状态中，经过的感觉在一系列“瞬息”间被丢失无遗。参看菲利甫·莫兰的文章《胡塞尔和海德格尔的时间意识》（《现象学》杂志，第八期第1册，1947年9月，第23—25页）。

实上是十分接近艺术哲学的边缘。妨碍他建立普遍艺术理论的根本原因，是他缺乏逻辑胆量。对于有害抽象的嫌恶，使他逃进了一个根本没有抽象的王国。由于精神上受到了物理学工具的伤害，他抛弃了一切工具。

但是，对于艺术问题的热衷，又使他成了一个卓越的艺术家的哲学家。说来十分奇怪，克罗齐和桑塔耶纳分别创立了自己的美学理论，然而在美学上他们谁的影响也没有柏格森的影响广泛和深远。他们经常说明一些艺术的真实情况，而柏格森倒经常说一些带有情感色彩的外行话，① 然而后者形而上学的论述，却总能触及到各种艺术，尤其是音乐的实质。

简单地说，他的全部重要见解就是：用来描绘时间的每一个概念形式，过于简单地省略了时间中最为有趣的方面，即经过的特殊显现。这就使我们得到了一个科学的等价物而非绵延的概念符号。这一批评，向哲学家的逻辑构造能力提出了新的挑战：为我们找出一个符号体系，使我们能够依赖它想象和表现我们直接掌握的时间知识！

然而在这里批评家自己倒退却了，挑战不过说说而已。他自己对这一问题的回答，也不过是一个绝望的忠告：这样的概念是根本不可能的，它的符号表现不过是个形而上学的陷阱，因为所有的符号就其本身的性质来讲都是伪造的。这是一种“空间表示”，而每一种与空间打交道的理论都是对我们真实的时间知识② 的背离。哲学家必须放弃推论思想，放弃逻辑概

---

① 例如在《变化的感觉》中有这样一段："毫无疑问，艺术使我们发现了比日常感觉更多的事物性质，更多的隐蔽的意义。它扩大了感觉，但只是在广度上而不是深度上。它丰富了我们的呈现，但并没给我们超越这种呈现的任何方法。

② 参看其《思想与运动》。另外，他的小《形而上学》也是一篇虽短却十分重要的文章。

念，而试着运用直觉去领会绵延的内在感觉。

但是，绝非这种符号体系的运用，反而恰恰是由于语言符号的不确切而造成的结构贫乏，才阻障了我们对于“生命”时间的理解。柏格森要求于哲学的——显示主观经验的能动形式——只有艺术能够实现。这恐怕就是为什么他是一个卓绝的艺术家的哲学家的缘故。克罗齐与桑塔耶纳对于艺术的要求，从根本上说是对于哲学的要求，所以哲学家有兴趣而艺术家往往不屑一顾。相反，柏格森确立的任务在推论性表现领域内根本无法实现，也就是说这个任务超乎哲学家的能力（也不能依靠本能强迫地完成）而确实属于艺术家的职能范围。对于诗人和音乐家，再也没有比柏格森的形而上学的目标更为合情合理的了，所以艺术家们根本不考虑这个目标在哲学上是否可行，便接受了这个目标，并接受了主张这一目标的哲学。

这种表现性符号，即时间意象一旦被承认，人们就可以对其揭示的东西进行哲学研究，并且根据进一步的理解，纠正柏格森的某些错误。对于柏格森的学说，机智的辩驳很多，而建设性的批评却少得可怜。当然，某些音乐家要除外，他们抓住了其意图所在，怀着无比的勇气，指出由于柏格森对于哲学的恐惧而造成的慌乱，并进一步指出了解决问题的关键所在。尤其要说明，我曾读到过两篇刊登在《音乐杂志》上的文章，在关于柏格森丰富而新奇的时间理解问题上，它们冲击了其艺术哲学的主要障碍——时间与空间的根本对立，即对每一种性质都可以占有空间的否定。艺术可以在空间和时间上建立自己的幻象，我们可能也象别人一样，轻易地理解或轻易地误解某个领域的性质，如果由于头绪太多，从而不下决心去探索，要发现绵延的有趣特征则是根本不可能的。

这两篇文章分别是凯赫林的《时间与音乐》和G·马塞尔

较早写的《音乐柏格森主义》①．前者我曾经提到过。两位作者均十分赞成柏格森的主张：关于时间的直觉必然是我们对其哲学概念的尺度。两个人都理解了柏格森自己从来没清楚意识到的东西，即他的“具体的绵延”、“生命的时间”正是音乐时间的原型，也就是它特定形式的经过②。他们还进一步指出，正是出于对自己理智的信任，他们二人才区分了实在绵延和音乐绵延，区分了生命的现实和符号。③

柏格森确实承认音乐时间与纯粹的绵延有着密切的关系，然而他思想的最终点不包含符号，这就使他失去了利用能动形象的可能。而他排斥所有空间结构的愿望，又使他一概地否定了任何结构的“具体绵延”。当他自己运用音乐时间的比喻时，他把后者当成完全的无形式流动，当成“使我们进入梦乡的某一旋律的连续音调”。所以，他丢掉了音乐上最重要、最具创

---

① 《音乐杂志》第七期第三册．

② 马塞尔写道：“对于柏格森的读者，不让其去设想——毫无道理——某种音乐哲学是围绕着具体时间的理论……是极为困难的”（《音乐柏格森主义》第221页）。凯赫林说：“听到的时间，如此接近纯粹绵延，以致人们可能以为它就是绵延本身的感觉”（《时间与音乐》第47页）。

③ 参看马塞尔《音乐柏格森主义》第222页“人们越加可以说：具体的绵延本质上不是音乐的绵延，它只不过是一种措词，……对此，柏格森是全然反对的——旋律的继续提供了一个纯粹持续的例证和说明，以致哲学家直接地把握一般及个别的事实。

凯赫林也列举了一些时间概念：

1． 纯粹绵延：我们最深层意识的属性，表面上独立于外部世界的生命呈现．

2． 心理时间：是我们按照生命事实接受的时间印象，几分钟有时仿佛一个世纪，一个小时又似乎眨眼即逝．

3． 用数学方法计量的时间．

4． 最后我要谈到音乐时间……毫无疑问，可听的时间无限地接近纯粹的时间。”（见《时间与音乐》第46页）

意的揭示——时间并非一个纯粹的绵延，它比线性体系包含了更丰富的东西。柏格森在几何学中发现了科学抽象的典型，对抽象方法的极度厌恶使他抓住"状态的"一维纯粹连续不放。而状态的一维纯粹连续与牛顿的一维时间流的抽象结构，看起来是极为相似的。

然而时间具有形式和组织，具有体积和能够分辨的各个部分。我们不是糊里糊涂地随着旋律的起伏来理解一部作品，而是象马塞尔说的那样，"当我们谈论旋律的美妙时，美感的限定并不是指某种内在的进行，而是指某个对象，某个非空间的形状——外延世界对于它只能提供一个我们以为不恰当的符号体系。当我们从一个一个音调上面经过的时候，一个总体性效果便浮现出来，一个形式便得以建立，这个形式绝对不能缩小成各种状态的有机连续……把自己展现为一种绵延，同时以自己的方式超越了显示它的纯时间序列，就是这种形式的本质。如果象柏格森那样，把音乐形式和关系当成"空间的"，显然丢掉了音乐的真正本质。真正的音乐知觉，把形式统觉为能动的东西，"但这种统觉行为……无论如何也不能将自己解析成某种共感，通过这种共感，使人们与乐句相结合并经历它。我曾经说过，这不是一种放任，相反，这是一种控制。"①

在技术文献里，时常有些资料涉及音乐空间，它们并非单纯的比喻，音乐中确实存在着创造出来的空间幻象。它完全不同于体积现象，因为体积现象是一种实在意义上的空间幻象；它也不同于运动中逻辑地包含的空间的事实，因为这也过于从实在的意义上理解运动了"音调空间"是一种完全不同的东西，是距离与范围的真正表象。它是从和声中而不是从运动中

① 马塞尔：《音乐柏格森主义》第223—224页。

或充实的声音中得来的。我认为，原因在于和声结构给我们的听觉一个音调系统上的方向，就象在观念系统上把握空间一样，我们从这上面感觉到了音乐的要素。[①] 但音乐空间永远不会象虚幻的时间结构那样被完全觉察着创造出来，它实际上是音乐时间的一种属性，是在多维体系中用以展开时间领域的一种外在形象。在音乐中，空间是第二级幻象，但无论是第一级还是第二级，它们都是虚幻的，与实际经验不相干的。E·库尔斯在他的《音乐心理学》中把其称为"能动的空间"[②]，在W·丹克尔特的《旋律结构的原始符号》中它被描绘成虚幻的空间。[③] J·戈林则为了自己的说明，提出了"音乐层次的交错平面"。[④] 显然，几位作者均在音乐中发现了这个空间要素是个可塑的空间。它艺术地转变着，却没有一种特殊可见的方式。它不具备实际经验的含义，（虽然库尔斯经常对联想主义表示好感）但它也绝非艺术的实质。只有当虚幻的时间在这个或那个个别的艺术作品中呈现的情况下，空间要素才会出现，——出现，而后又被遮没。

某种艺术的基本幻象，可能象回声一样，作为另一种艺术的第二级幻象出现。这一事实，给了我们某种关于所有艺术基

---

① 参看D·F·托维《论音乐分析》卷五第97页，在谈到亨德尔的转调时他说："在黑暗的合唱中，……他们穿过了最和谐的空间。"

② 见《音乐心理学》第36页："按照所有这些现象，人们大概最好把这些主观的空间印象称作"能动的空间"，因为它们是从心理学的生命能量中直接得到的。只是在它的边缘表现形式中，才把它〔这个空间〕还原成可感因素……。"

③ 丹克尔特：《旋律结构的原始符号》第66页。"如同艺术作品中的所有空间，它〔音乐的空间〕不过是个宇宙符号，一个更大规模的世界连续中的人的方位、位置和范围的再现。"

④ 戈林：《音乐刻划的基本原则》。

本共同性的启迪。就象空间可以在音乐中忽然出现一样，时间也可以包括在视觉艺术品之中。例如建筑是生命的空间体现。在用符号表示属于它范围内的生命情感时，它又不可避免地要向我们显示出时间。在某些建筑中，这种因素表现得极为强烈。但是，建筑不会象产生一个空间整体般地产生一个可感觉的时间整体，时间是第二级幻象。基本幻象决定“实质”，亦即决定艺术作品的真正本质，第二级幻象的可能性，则赋与它的创作以丰富、灵活和广泛的自由。正是这种自由，才使得真正的艺术在错综复杂的理论中极难把握。

一旦把音乐看成一种彻底的符号，看成主观的时间意象，柏格森的某些见解对于艺术家之所以具有感染力的原因，便一目了然了。尽管音乐提供的现实并不比哲学理论提供的更直接，但在这种非推论性的意象中，它提供了一个更充分的感觉和情感的现实，法语国家称其为总体的形象。运用这个工具，除了在结尾给与一个关于自身的推论性解释之外，它确实做到了他要求“真正的形而上学”去做的。但它又不可能身兼二职，因此，艺术即不是哲学，也不是哲学的替身，艺术就是它自己，是我们进行哲学总结的认识论材料。

音乐家的全部问题，更确切地说每个艺术家的全部问题都是符号的创造。在论述音乐的时候，我们面临的特殊困难都涉及音乐幻象的本质，以及包括作曲和演奏在内的音乐创作过程。其次的问题包括：沟通作曲家与听众的演奏者的表演问题；乐曲广泛的解释范围问题；艺术鉴赏力的价值与威胁问题；“单纯技巧”的怪现象；把“自我表现”忽而归于作曲家，忽而归于演奏者，在管弦乐作品中又归于乐队指挥的问题；谱曲中诗的主题的作用问题；在缺少歌词时，推动和解释作品的“次小说”（petit roman）原则；由最优秀的音乐评

论家、批评家提倡的“纯音乐”观点，与最伟大的作曲家对歌剧充满兴趣的议论之间的严重对立等等。所有这些问题，与我们提出的问题掺杂在一起，引起广泛的争论，但它们要远为复杂，对各种艺术的影响也更大，因此，简单的肯定与否定是根本不能解决问题的。这些问题的解决，必须依赖一个更为本质的，直接针对中心题目的知识作为准备，这个中心题目就是：音乐家创造着什么？通过什么样的手段？要达到什么样的目的？

第八章 音乐基质

“一个捉摸不定的，强有力的整体概念”

——席勒

音乐家当然是在创造着一部音乐作品。同图画可以看到一样，音乐可以听到，不仅在概念的意义上，而且在感觉存在的意义上，音乐都是可以听到的东西。当一部作品完成的时候，它既被心灵的耳朵所领会又被感官的耳朵所听到。但是克罗齐和其他许多严肃的美学家① 却持相反的意见，他们认为：表示感觉表象中所蕴含的某种概念的最后过程，并非是一种机械性行为，而是创造性冲动的一个部分，这种创造性冲动在每一个细节上，都完全受艺术想象力的支配。

但是，即便没有公开的表现，大部分的创作也依然可以进行。这种非物理性感觉结构可以永久存在，同时具有自身统一性。在多次暂时的显现，即作品的“表演”中能“重复出现”的，就是这种结构，作曲家们在某种意义上把作品说成是“他

① 这种对立理论，将在二十章涉及。

的”，也在于这种结构。虽然作者可以通过自己的表演，将作品绝对完成，或者把自己的表演录制成永久性的唱片，使其能不断地重复，但这部作品仍然存在着，就象某些通过记忆，记录，或由别人表演而存在下来的东西一样。

音乐工作的目的，不论在精神上还是在有形的活动上，都是创造和发展音乐进行中流动时间的幻象。一个可听的进程总充满了运动，它就象被计量的时间一样的虚幻。在传统意义上，“时间艺术”一词不仅运用于音乐，而且运用于文学、戏剧和舞蹈，而在一种比传统意义更本质更重要的意义上，即一种明确的感觉时间意义上，音乐也被称为“时间艺术”，在这里，“时间艺术”针对“空间艺术”而言。音乐在上述两种意义上都被称为时间艺术，这种含混不清在哲学上危害无穷，因此，我把艺术区分为造型艺术和发生艺术，（这比使用“表演艺术”好，因为默读的文学不能算作表演，除非在派生或专门的意义上。）而一概避免使用“时间艺术”的提法。

音乐是一种发生艺术。一部音乐作品的发展是从它整个活动的最初想象开始，到它完全有形的呈现，即它的发生为止。但是，在这个发展过程中存在着可以辨别的各个阶段——虽然不总是可分离却是可辨别的。

第一个阶段是概念形成过程，它完全发生在作曲家的心中，（无论什么外部刺激都可以发动和支持它）并导致对即将取得的总体形式某种程度的突然认识。我所以说“某种程度的突然”，是因为这个说明对于不同作曲家的经验，甚至对于同一作曲家的不同经验都存在着较大的差异。音乐家可能坐在钢琴前弹奏着各种主题，在一个松弛的幻想曲中把它们掺合在一起，直到一个乐思或一个结构从这种遐想的声音中浮现出来。他仿佛忽然听到了整个的音乐形象，没有物理音调的差别，甚

至还没有固定的音色，但是整个格式塔①毕竟把自己呈现在作曲家的面前，作曲家把它作为乐曲的基本形式来把握。从此他的心便不能再随心所欲地从这个主题到那个主题，从这个调式到那个调式，从这种情绪到那种情绪地任意漫游了。这个形式便是他感觉在召唤他去发展的“乐曲”。（人们以一种相似的感觉谈及绘画方面的“创作”，这一点很重要，图画的基本形式有待发展，而基本形式又制约着每一根线条，每一种风格。）

一旦基本的音乐形式被找到，一部音乐作品乃处于酝酿之中。此时，它还很模糊，它最终的、完整的、音节分明的品格，由于作品可能发展的多种途径尚未固定下来。但是在而后推敲和创作的整个过程中，这个总体格式塔将作为一个尺度，标志着作品的好与坏，大与小，强与弱。人们可以把最初的概念称为作品的指令形式（commending form）。它要求着某些修饰、加强或更高程度的简洁。它可能否定作曲家某些得意的设想而强迫他去进行新的构思，就象一个生命体，它保持着自身的统一性，面对着造成其各种不同功能的影响，它似乎坚持着自己最初的目的，并从自己真正的主干中创造出变型，而不是用别的什么东西简单地取代它。

事实上，恰恰是在有机形式的第一个表象取得的时候，艺术作品已显示出了它普遍的符号可能性，这就象一个未完成的，尽管仅是示意性的说明，在整体意图上却可以把握一样。我认为，它的本质含意就是佛劳伯特所谓的“概念”（Ibea），它的符号便是引导着艺术家即使在强烈冲动和灵感出现的时

① 格式塔（Gestalt）：在德文中它是形式或形状的同义词。它还包含了被分离整体的那种含义，格式塔心理学则是指1912年发轫于德国的心理学派别。——译者注

刻，依然能进行判断的指令形式。一切有意识的艺术才能都服务于创造清晰的艺术，按照这样一个内在的逻辑，音乐的基本运动具有形成整部作品的能力。人们极可能不完全理解这样一种基质，从而使每一种选择同时就是一种舍弃，这一点，无情地束缚着音乐家的才能。每一种结合的方式不仅排除了它自己的选择，而且排除了它们原本可行的各种发展。一旦指令形式被认识清楚，作品便成为莱布尼兹所谓的"最佳可能世界"——即创作者在诸多可能因素中的最佳选择。在一个有机结构中，每一个因素都要求许多次清理、准备和从其他成分中得到承上启下的帮助，从而使某个细节甚至都能启发他作出明确的决定。如果他在艺术上确实才华横溢，那么他受过训练的头脑，就应习惯性地把每一个选择看得与其他选择有关，与整体有关。他不再摸索，作出决定，并深知自己的选择包含了什么。就象毕加索说过的："我既不尝试，也不实验，无论什么时候，如果我有什么事情要说，我则已经用我认为适当的方式说过了。"①

基质，音乐上旋律与谐音行进的基本运动，它建立了作品最重要的节奏，并规定了它的范围。基质产生于作曲家的思想和情感中，但是一旦把它看成一种单独的符号显示出其轮廓时，它便立即成为一个非个人的概念表现，对作曲家和其他人，打开一个深藏着的音乐宝库。指令形式从根本上讲不是限制的，而是丰富多采的。一个完全自由的想象正是苦于缺少某种圈定，从而处在一种先于总体形式概念的不明确的摸索阶段。创作的最重要环节正是对基质的认识，因为这里包含了这部具体作品的全部动机：不是全部主题——在适当的地方主题是可以

① 见哥德华特和特里维斯著的《艺术家如何对待艺术》，第418页。

输入的——而是乐曲的趋向：对于和谐与不和谐，新的进行与重复，乐句的长短以及终止时间的选择等等要求。由于这些普遍性功能是有机形式本身所需要的，作曲家的想象力便有一个特殊的问题有待解决：为什么人们在确切的表现形式上大伤脑筋，看不出哪个好哪个不好，而当正确的形式自行出现时，仿佛只"咔嗒"一下，就感觉到它的到来？这一问题，不是作曲家为了试验自己的解决能力随意提出，而是在他已经创造出的客观形式中自然存在的。因为在没有任何表现的情况下，不可能对作品的情感内容进行明确的预料，所以新的因素是否合适，就不能通过直觉的精密、确切等等给予衡量，保证判断可靠性的恰恰是作品的指令形式。①

在这个总体"概念"的影响下，音乐家创作着乐曲的各个部分，接合音乐的原则如此多样，以致每个作曲家就是在他恰巧继承的传统中也能找到自己的风格特色。当总体概念在作曲家头脑中形成时，它便暗示了作曲家自己的创作方法，并在创作的过程中使作品得以具体化。所以这个指令形式，这个最重要的运动，或不论称作什么的东西，都不是申克尔命名为原始线（Urlinie）的东西。正象里茨勒指出的：截然不同的乐曲，其原始线却出奇的相似② 。但是，由此出发而使各自作品得以发展的音乐概念，必然象最后的完成品一样各不相同。这是因为最初的"概念"仅仅是创作过程的开始，所以它推动了一个更为明确的发展计划，而不仅仅促使自然和弦的中断成为连

① 参看罗杰·塞欣斯《作曲家及其通讯》："但〔有时〕由灵感取得的形式不是音乐忽然闪现的形式，而是对某一固定目标的清晰的想象冲动，这个目标对作曲家来说是必须全力争取的。当作曲家获得了关于它的全部理解时（如贝多芬的汉马克拉维奏鸣曲）这里无论如何不再有踌躇了——宁可说这是一个他所确实要求的认识的闪现。"第126—127页。

② W·里茨勒《原始线》（《音乐》22期第502页）。

续音调，促使作为结果的新泛音结构的中断形成新的连续——这是申克尔的超作曲原则（auskmponieren）。展开第一个和谐音调式可能性的某种特殊方法，确实是乐曲的增值原则，这一原则在节奏音型中，或在最大的音域意识（即申克尔的音程学，但开始时并不涉及其中的明确音程）以及充满变化或广泛扩张的意识上，在光线、突发的激情，引人注目的强度上面可能都很含蓄。相反，原始线是结构分析的最终产物，申克尔恐怕是最后一个认为作曲家的工作开始于其蓝图般的原始音乐线，而后在音乐的结构中小心翼翼地创作乐曲的人。乐思中包含着原始线，就象陈述中包含着句法。当我们用一种说起来很方便的语言，表达某些推论的思想时，用不着什么关于主语谓语的概念来组织我们的说法，而当我们进行交流的时候就需要用可传达的、合乎句法的方式来进行，那些最复杂的结构，对于这种方式仍然保持着依赖关系。

众所周知，“音乐的语言”已发展了它自己的形式，就象语言上的结构要素，它们是传统的。但是原始线，很可能仅只对欧洲音乐的发展是一种不变的法则，而不是对所有的音乐。申克尔发现关于艺术自身的原则，可能不象他发现的“伟大传统”的原则那样多。他对名作始终不渝的信赖，对所有新风格背离传统的愤慨，不禁使人们想起再现派绘画①的倡导者，这些人声称：他们发现自然法则对于所有绘画艺术都是真正的“伟大传统”的原则，它鼓舞和支持着绘画艺术在文化史上的发展。假如原始线是我们音乐创作这一特殊种类的标志，那么我们无疑能够在所有好的和许多不好的乐曲中找到它，那么我们无疑应该承认再也没有比里茨特反驳申克尔的分析时所说的

① 参见凯尼思·科克斯《风景画的古典派观点》。

话更不着边际的了，他是这样说的："所有的原始线看起来都是一样，没有人能通过观察它们，来判断把其从中抽出来的那部作品的好与坏。"①

那么，音乐的本质是什么呢？音乐的本质，是虚幻时间的创造和通过可听的形式的运动对其完全地确定。建立时间的基本幻象有很多种方式。如果通过由某种原则形成的某种结构的音域与表现力，来判断艺术的力量，那么对关系音调（基本音、泛音以及由其引出的全部音阶系统）的认识便是曾使用过的最有效的原则。而其他音乐传统则使用了其他的手段。鼓经常以出色的效果吸引了耳朵，把实际的时间世界抛开，在声音中造就了一个新的时间意象。在我们的音乐中，鼓是一种辅助的乐器，但在某些非洲音乐中，鼓便具有了卓越的建设性力量。②在那些表演中，声音在本质上与鼓的坚定音调形成对照——徘徊、上升、下降一直到纯粹的节奏因素象命运一般演化的地步。尽管效果既不悦耳也不和谐，但它是音乐，它有着运动和独特的形式，任何一个熟悉这种作品的人，只需听见开始的第一声敲击，便能感觉出它们的结构和情绪。

音乐的另一项重要原则，曾经是说话的语调。假如在最早意义上的唱歌，有一条原始音乐线的话，那么它不象申克尔的原始线那样和谐地建立，而是依照着某种其他的原则建立的。但是，不管歌词的内容如何，合唱在本质上都是音乐。它创造

① 见W·里茨勒《原始线》（《音乐》22期第509页）。

② 例如 《胜利者》第10—12页（89b）、《神秘社会的鼓·贝尼部落》（5鼓）：在欧洲，人们习惯把全部鼓乐都称作原始音乐，其实不对 鼓乐是高度发达的，它是生活传统的复杂产物。如果把这种非洲鼓乐与欧洲农民伴舞的鼓点作比较的话（《乐曲选》16〔a"十三世纪音乐",b"十四世纪音乐"〕），后者听起来才真的是原始的，相对不发达的。

了一个动态的形式，一个单纯声音的运动。这个形式甚至将自己可听的时间奉献给一个不理解歌词的人，虽然他不免会忽视音乐结构的部分价值。但这是以后讨论的题目。这里仅仅要说明：音乐是比任何艺术传统更为普遍的艺术形式。音乐与音响的差别，不在于缺少这种或那种构成原则，而在于缺少某种指令形式。即或是音响，也可能偶然表现出音乐的现象，铁锤打在铁砧上；锯床在旋转中；水笼头滴水等都时常如此。然而，只有当人们抓住了音乐的主题，或者把它作为一种发展形式，或者作为一个同化于更大形式中的因素时，真正的音乐才产生。

各种乐曲——调性的、非调性的、声乐的、器乐的、甚至单纯打击乐的，随便哪一种——其本质都是有机运动的表象，一个不可分割的整体幻象。生命组织是全部情感的构架，因为情感只存在于活的生物体中，各种能够表现情感的符号的逻辑，也必是生命过程的逻辑。生命活动最独特的原则是节奏性，所有的生命都是有节奏的。在困难的环境中，生命节奏可能变得十分复杂，但如果真的失去了节奏，生命便不再继续下去。生命体的这个节奏特点也渗入到音乐中，因为音乐本来就是最高级生命的反应，即人类情感生活的符号性表现。正象集聚在一个腔体中的那些片断的、独立的功能器官不能构成“肉体生命”一样，相互间没有关系的情感连续同样不能构成“情感生命”。音乐的最大作用就是把我们的情感概念组织成一个感情潮动的非偶然的认识，也就是使我们透彻地了解什么是真正的“情感生命”，了解作为主观整体的经验。而这一点，则是根据把物理存在组织成一种生物学图式——节奏这样一种相同的原则做到的。

曾有无数关于节奏的研究，把立足点放在周期性或事件的

规律性重复概念上。不错，生命的基本节奏功能确实有着重复的一面，比如心脏跳动，呼吸等较为直接的新陈代谢。但是，由于这种重复的显明易见，致使一些人因此把重复理解为节奏本质，那就错了。钟的嘀嗒声有规律地重复着，并非在于它自已的节奏，而是耳朵在均匀的嘀嗒声的连续中，听到了节奏，是人的心灵把它们组织成一种时间形式。

节奏的本质是紧随着前一事件完成的新事件的准备。一个按照节奏动作的人，根本不需要重复一种单一的运动。但他的运动必然是完整形态的。只有这样，人们才能感觉到它的开始，它的意图和完成，并且能够看到最后阶段的情况和下一过程的准确开始。节奏是在旧紧张解除之际新紧张的建立。它们根本不需要均匀的时间，但是其产生新转折点的起因则必须内含于它前周期的结局中。

呼吸是生理节奏最完整的体现：当我们将吸入的空气呼出时，身上便出现了一种对氧气的需要，这是新的呼吸的动力，因此也是新呼吸的真正开始。如果某次呼气不是与下一次吸气的要求同时发生——比如身体强制性呼出氧气，其速度超过正常状况，新的需要就会在自然呼吸完成之前出现——呼吸将不是有节奏的，而是气喘吁吁的。

心脏的跳动也说明了同样的机能连续：心舒张已准备了心收缩，反之亦然。生命体的全部自我调节依赖着这样的事实：行将消失的生命过程诱发出一种矫正活动，在为新的消耗创造条件时，它们依次耗尽了自已。

节奏连续原则是生命有机体的基础，它给了生命体以持久性，如我以前所说，持久性的确是一种变化的样式。所谓的“内在生命”——我们全部主观现实，思想、情感、想象与感觉的混合产物——完全是一种生命现象，在不安定的个体形式

的有机整体，处于一种最完善最复杂状态的地方，即在人类那里，这种生命现象最为发达。我们称作精神、灵魂、意识或（在通常词汇中）经验的东西，是一种加强了的生命力，一种全部感觉目的，组织机能的蒸馏物。人类的大脑连带它的全部分枝，是向外部世界广泛开放的，它通过较原始，较稳定的器官，依靠瞬间的反应，即情绪的生理症状所记录下的印象，产生了深刻的，包含某种程度永久性的变化。至于动物，它们的智力往往象它们的吃食一样偏颇，它们所能接受的仅限于容易导致全部器官运动起来的刺激。而人的大脑可以无限地承受印象，因为它具有把握刺激的能力，——当然，这种刺激不包括严重影响新陈代谢过程的那些，比如死亡的痛苦——这种能力是感觉的符号性转化。

符号过程高度发达的地方，实际上超越了感觉和记忆的范围，在所有的智力机能上打下了它的印记。然而即使在它最高级的行为中，精神仍然作为结果产生于生理节奏这个生命整体的根据：前一形式逐渐消失过程中，一个新的能动的形式的建立。

在无机自然中，也存在着这等真实的节奏。节奏是生命的基础，但并不为生命独有。显然，用不着详细阐述钟摆的摆动就是有节奏的。（它就是使纯粹的声音连续——比如我们在听手表时感觉到的——成为有节奏的东西。）推动钟摆达到运动最高点的动能，变成把它重新荡回来的势能，动能支付为转折点和下摆做了准备。导致摆动幅度逐渐变小的摩擦力在直接的观察中一般不易觉察，所以运动似乎准确地重复着。又比如，跳动着的球，则显示了用不着相同时距的节奏现象。但是，关于节奏给人印象最深而又广为人知的例子，还要算那种强大的一个接一个的冲浪，象一个新的浪头滚滚而来是浪的回转形成的，

而浪的回转实际上正是吸引力吸引着前浪的后退，两个过程之间没有界线。而每个浪头恰是人们能够看到明确事实——一个真实的能动的格式塔。

非动物界的这种现象。所以是生命形式的有力符号，恰恰因为它们本身不是生命过程。例如，明显的生命行为与海浪的明显的非生命结构之间的对比，强调了纯粹的生命表象，并为我们理性直觉进行了第一次关于节奏的抽象。这就是符号最基本的作用。符号的第二个作用，是允许我们处理已取得的概念。这就要求一个比所谓“自然符号”更高的认识，要求考虑创造某种表现形式，这种形式可以应用在各个方面以显示崭新的意义。这样创造的格式塔，给了我们对于情感、生命力和情绪生活的逻辑洞察力，这就是艺术作品。

一部音乐作品的指令形式，包含了它的基本节奏，而基本节奏不仅是有机整体的根据，也是其总体性情感，如果把节奏概念看成两个紧张之间的关系而不是时间上的平均划分（即拍子），那么就使得旋律中和谐音的进行、不和谐音的转化、“流动”的经过句的方向和“倾向性音调”等等，作为节奏的动因变得可以理解。每一个准备未来的事情都创造了节奏，每一个产生并加强着期待（包括纯粹连续性的期待）的事情都准备着未来，（有规律的敲击是节奏组织的一个明确和重要来源）每一个以预见或非预见方式，实现着有希望未来的事情，都与情感符号连系在一起。不管乐曲的特殊情感或它的情绪含义怎样，主观时间（即柏格森要求我们在纯粹经验中寻找的那种“活的”时间）中的生命节奏，都充满于复杂多维的音乐符号中，成为它的内在逻辑，生命节奏与音乐紧密相联，它与生命的关系，不言而喻。

如果重复不是节奏的真正基础，那么形式的重复，平均

的划分是怎么回事？在最伟大的作品中重音、乐句、音型以及小节的无数规则又起什么作用呢？

重复是另一种结构原则——象所有的基本原则相互联系着那样，它深含于节奏——它给了音乐作品以生命发展的外表。因为在声音的经过中，通过某种熟识的感觉，即重现，我们得到了前乐段完全自由的变型，一个简单的类推，或者仅仅是一个逻辑重复。而恰恰就是这类基本样式的进行，尤其是各部分结构对于整体方案的反映，才是有机形式的特征。这就是申克尔的"减值"（diminution）原则[1]罗杰·塞欣斯的联（association）想原则[2]。我所知道的关于"激发"功能最完满的认识是在B·塞林科特的文章里，从那里我终于得到了证明，我很难不把这篇精妙文章的某一段复重一遍：

"重复开始于小节线，在旋律中，在我们能够使其得到解决的乐句或乐段中持续着。音乐作品的发展可以比作一棵花朵盛开的植物……那里，不仅叶子与叶子相互重复着，而且叶子复重着花，茎和干象卷曲的叶子。……顺着枝干排列和簇集的花朵，其进一步发展的式样，就相当于那里花的式样，而枝子自己则在生命冲动的控制下，在匀称的比例中分枝，伸展……音乐的表现，遵循同样的规律。"[3]

乐思一经获得有机的品格（不管是用什么方法得到的）就要表现作品的自治形式，即控制以后全部发展的指令形式。正是对有机整体和个性的这种思考，使作曲家在一个最初灵感力量的推动下，实现作品的发展部分。并随着新的乐思——有时，甚至是很早以前对他发生的主题，有时是他在别处曾使用

---

① 特别参看一下《各种音乐杰作》。

② 同上书，第129页。

③ 塞林科特：《音乐和延续》第288页。

过的发展，有时是传统的准备——的不断输入，使作品趋于完善而不是相反。所有这些都被这唯一的乐曲吸收和转化。只要作曲家能保持这个音乐有机体活跃在自己的想象中，他就不需要别的法则和目标。

在音乐研究的有关文献中，在那些为音乐的生命形式，自发运动的表象之极端重要性作证的伟大音乐家的说明中，有着数不清的参考材料。人们可以随意从马普格、戈达德、托维、史怀策、申克尔、卢西或者从莫扎特、肖邦、门德尔松、布拉姆斯等任何一个人——只要他们认真而内行地撰写过有关音乐的论述——的笔记和信件中得到引证。这就使得人们不由自主地想起物活论坚持的信条，即对所有空间作品有机性的普遍承认。这一信条，得到了视觉艺术大师们的普遍承认。这些都汇集在第五章的末尾。所有的艺术作品，不管在什么制定的领域内，者具有相同意义的有机性质，不接受这一说法无论如何是困难的。那么就！我们在其尚未得到证明之前权且把它作为一种假设，进而更深入地研究它，而不必过早地概括什么是音乐的形式。

关于音乐形式最引人注目的问题，大概要算已被提到过的客观性质了。一个音乐思想的基质，一个“指令形式”一旦被人们的艺术想象抓住，它便呈现一个特殊的非个性状态，象一个来自外部的印象，一个“被给予”的东西。伟大的音乐家们用一种明白无误的道德责任感，即一种为其发展和完善的责任感来谈及乐思。门德尔松在给他的朋友，一个有才华却浅薄的作曲家F 希勒的信中这样写道：“对于我，没有什么比挑剔别人的天份更不可饶恕了。……但是，如果象你的这部作品那样，所有的主题，所有的一切都依赖着良好的，优美动人的天赋或灵感，（随便你叫它什么）而技巧上却如此糟糕，那么我

认为就没有权利让它通过……因为我相信，一个有能力的人有义务成为一个优秀的人。如果他不去充分发展他的天赋，他就应当受到责备。我认为，这一点同样适合一部音乐……我十分清楚，没有一个音乐家能够创造出超越神赐以外的思想和才能。但我又偏执着地认为如果神赐与了他伟大的理想，他就应该不折不扣地去实现它。不要试图说服我……你的工作象你的乐曲一般精采！”①

贝蒂娜·布伦塔诺曾向歌德保证说她有着非凡的记忆力，她的叙述与原话十分接近，如果我们信得过贝蒂娜的话，那么关于这方面更明确的说明，就是贝多芬所作的了："它用心灵的节奏抓住了音乐的本质……所有真正的〔音乐〕创意是道德的进步。服从它不可思议的规律，依赖这些规律的特长去克服和控制一个人自己的意愿，它将如此地揭示出：那就是艺术的独立原则……

这样，每一个真正的艺术创作都是独立的，它比艺术家自身更为有力。……音乐给了心灵以（总的）和谐的关系，任何一个单独的，分离的乐思之中都有着协调的情感，这就是统一性。”②

在一部音乐作品之中，我所以如此郑重地强调指令形式的客观性和潜在力量，是因为我相信它是解答几乎所有悬而未决的问题的关键：如表演问题，理解问题，改编问题，甚至是解答自我表现这样一个老掉了牙的争议的关键。从这个基质，这一伟大的运动中流泄出作品的生命，作品的全部的偶然性，以

---

① 参阅E·沃尔夫编辑的《名人书信集卷Ⅰ》第128—129页，《菲里克斯·门德尔松·巴斯勒弟》。

② 《路德维希范·贝多芬》（《书信与谈话》第46页）。

及人类心灵共有的力量与危机。

刘大基 译

（根据1953年劳特里吉与基根·保罗出版公司版；伦敦；Sussane K·Langer；《Feeling ang Form》）

（选自苏珊·朗格：《情感与形式》，中国社会科学出版社，1986年）

音　乐（《艺术哲学》选译，1986）

〔美国〕 **维吉尔·奥尔德里奇**

维吉尔·奥尔德里奇（Virgil C. Aldrich）系当代美国颇有影响的哲学家、美国凯尼恩大学哲学系主任。在《艺术哲学》中，他以现象学为哲学基础，博采众家之长，建立了自己独特的艺术哲学体系。本书共四章：审美经验、艺术作品、各种艺术和艺术谈论的逻辑。在审美经验问题上，奥尔德里奇持明确的客观论观点，但其论证却颇有新意。他认为物理客体和审美客体是物理性事物的两个具体种类：在观察中，物质性事物呈现为物理客体；在领悟中，则呈现为审美客体。审美经验既然是对物质性事物的领悟性知觉，因而也可以具有客观性。在"艺术作品"一章中，作者把艺术作品从根本上确定为物质性事物，它既可以成为物理客体，也可以成为审美客体，这取决于用观察的还是领悟的方式去观看它。此外，他还对材料和媒介、表现和再现的联

系和区别作了独到的论述。奥尔德里奇运用上述基本观点，在第三章“各种艺术”中进而对建筑、雕塑、绘画、摄影、舞蹈、戏剧、音乐和文学的特点及长短作了具体分析。这里选辑的是该章的第四节“音乐”，作者通过对“情感形式”这个概念的考察，得出了“音乐可以是再现的，或者可以具有通过某种方式表现题材的内容”的结论。

（孟　辉）

第三章　各种艺术

第四节　音　乐

关于音乐艺术的以下论述，打算简单地考察一下“情感形式”这个有争议的概念。考察的结果将会表明这样一种观点，根据这种观点，音乐可以是再现的，或者可以具有通过某种方式表现题材的内容。

苏珊·朗格论证说，艺术作品的形式表现情感，它就是情感的形式。① 艺术家，特别是音乐艺术家，按照非逻辑的方式认识情感的性质，即通过直觉去把握情感的形式。艺术家用艺术符号（art symbol）的呈现的直接性所展示的正是这些形式，而艺术符号实质上就是作品的表现性形式。当然，朗格夫人把“形式”一词的这种意思同它的其他几种意思作了区分。因而至少可以说，她的意思并不是说情感的“形式”就是“情感”的具体形态（shape）。在一部作品中，明确表达情

① 苏珊·朗格：《艺术问题》（纽约：查尔斯 斯克里布纳父子出版公司，1957年版），选自《现代美学论》，第248—258页。

感就是使情感客观化，从而使情感变成一种适合于审美领悟的艺术作品的表现性形式。这就把这种表现同纯粹的情感发泄（例如给某人的一封愤怒的信，或感叹、突然惊叫、发牢骚以至所有的自我表现）中的非审美表现区分开来。因此，艺术家不需要表现他在创作时才有的、或以前有过的或将来会有的那种情感。确切地说，他知道各种情感的形式，从而凭借这些形式在他的作品中展示情感。

以上论述的缺点与其说是简单化，倒不如说是没有作出足够多的区分，因而对几个有关的问题未作答复。类似的批评也适用于鲁道夫·阿恩海姆关于表现和表现性形式的一般理论。阿恩海姆主张，甚至在非人类的自然界中，也存在着具有情感色彩的表现性形式。例如垂柳的形式，无疑呈现了一种低垂的形状。在这种形式中就存在着一种内在的悲哀。这种悲哀的情感不单单同人的心理状态有关。在这个例子中，它是一种可见的领悟性知觉的材料。

现在让我们来讨论这些思想所提出的东西。具有审美价值的对悲哀的音乐表现，将表现性地描绘这种情感，而不用十分准确地模仿某种特殊的悲哀情感。那就是说，描绘含有特定情感的事物例如悲伤妇女的音乐作品，不得不诉诸那些缺乏独创性的、拟声的对声音的构造。正象朗格说的，悲哀情感的形式——尤其是在音乐中——要比对具有或展示这种情感的特殊东西的描绘更有价值。这就使我产生了另一种想法。我认为，音乐的**听觉的**形象内容的动态形式，可以等同于审美视觉中所领悟的形式。例如在巴赫的《E大调小提琴协奏曲》的具有低沉音型的缓慢乐章中，尤其是在它的多声部音乐的低音部中，得到表现性描绘的悲哀既是人的悲哀，又是垂柳的悲哀，而人们一般并不去倾听柳树。因此，认为音乐有它自己的各种诉诸听觉的形式是

错误的。同一种情感形式，既可以通过听觉艺术作品加以领悟，又可以通过视觉艺术作品加以领悟。例如，把握凯绥·珂勒惠支所创作的女性塑像中的情感形式，也就是领悟音乐作品的悲哀的低沉音型所表现出的东西。

鉴于以上所述，我坚持赞成一种不同的观点：音乐作品的内容既是可听的，也是可见的——或准确地说，可听和可见二者在音乐作品中互不排斥——音乐作品的内容是一种单纯的自然的东西，它的目的在于为听众提供某种使情感形式具体化的可视的意象（imagery）。不过，这种特殊的形象（如一个悲伤的女人）当然不会成为作品的固有成分。但是，音乐作品内容的可视性并不会损害听众听觉的质量，因为这里谈到的情感形式与听觉和视觉具有同等密切的关系；在这里二者都是领悟性知觉。此外，这种观点的必然结论也破坏了艺术哲学中的另一种格言，其大意是说：一切艺术都渴望达到音乐的境界。我认为人们也可以说，音乐渴望达到一切艺术的境界。一切艺术的真谛均在于，如果它完全旨在表现——假定它不是纯形式的艺术——那末它的目的就是在媒介中实现某种表现性地描绘题材的内容，这种实现要借助一种既不是仅仅诉诸眼睛，也不是仅仅诉诸耳朵的综合性的表达。这一点甚至对于以视觉敏感性著称的印象派绘画也是正确的。我相信正是塞尚谈到莫奈时曾经说过："他只用眼睛，但他的眼睛是多么的好啊！"但是，尽管在材料和媒介方面存在着差别，当艺术家在其作品中用第二级形式去把握表现性内容时，是决不会仅仅依靠眼睛，或者耳朵，或者情感的。

这种对于纯粹派艺术家①及其"纯粹倾听"的准则说来是

① 见E·汉斯利克：《音乐中的美》（纽约：大学文科出版社，1957年版），选自韦茨《美学中的难题》（纽约：麦克米伦公司，1959年版）第381—410页。

异端邪说的论点，在另一种关于标题的思考的推动下得到了进一步阐明。这种思考的要点是：音乐作品在形式上可以是优美的，因此能够誉之为“纯粹倾听”，不过当它具有标题时，它仍然公平地既提供听觉的特殊意象，也提供视觉的特殊意象。只要借助标题所实现的内容的第二级形式，事实上就是听觉作品或视觉作品被领悟为的那种东西的形式时（如低沉的形象符合各种悲哀的特点），上述情形就会很合理地发生。约翰·库瑙用拨弦古钢琴演奏的一首《圣经》奏鸣曲《大卫和歌利亚交战》，就是上述情形的优秀例子。这首奏鸣曲的风格是奇异的，但是并没有过多地损害作品的形式。借助于标题，人们就可以把这首曲子当作大卫用投石器袭击歌利亚的戏剧情节来观赏和聆听。甚至贝多芬在他的晚年也想知道，他是否应该给他的某些作品加上“富有想象力的标题”〔J. W. N·沙利文在关于贝多芬的著作①中，反对他称之为“孤立的”(isolated)那种纯形式的音乐，和作为其相反极端的纯粹的标题音乐(program music)；他赞成那种被称之为“精神的(spiritual)”的中间型音乐〕。

当然，纯粹派艺术家对不纯粹的倾听以及导致这种倾听的标题音乐的抱怨，主要是针对一位音乐家即保罗·施瓦茨称之为“自传式”倾听的东西，这种倾听把倾听者个人的经验即各种这样的形象带入听觉的内容，这些形象在心理上同所倾听的那种作品有关，但却不是通过该作品来表现的，即不是在供任何有知觉能力的倾听者所领悟的作品内容中所实现的。这种倾听也许具有象愉快的消遣那样的价值；人们在这时主要是把作品

---

① J·W·N·沙利文：《贝多芬：他的精神的发展》（纽约：艾尔弗雷德·A·诺夫公司，1927年版）；也见《现代美学论》第286—300页。

作为提示者，而不是作为表现性描绘来欣赏的。

就这一点而论，伴有言语和戏剧情节的音乐不应该忽略。歌曲和歌剧，虽然在使用各种不同的艺术材料和艺术媒介这个意义上是不纯的，不过却因此可以审美地把更丰富的内容结合到作品中去。那就是说，如果对歌曲和歌剧作“纯粹的倾听”，有选择地倾向于作品的形式特征，那就会领悟不到通过表演明确表达出来的、确实存在于歌曲和歌剧的审美空间中的许多内容。这些不纯的艺术形态甚至要求具有不会引起自传式倾听的完整的故事。因此，我们在观看这种演出前总是愿意先阅读歌词或剧本。

在关于音乐的论述中，还有另一种形式要素至今没有得到强调。这就是作为节奏(rhythm)的形式，这种形式既区别于形象的形式，又与之紧密相联．可以把节奏看作是动作和姿态的形式。作品的活力主要可以归因于这种意义的形式正是这种形式，构成了表现处于“确定”形象的视觉和听觉材料以外的东西的内容．说“动态的”形象，无疑就是认识到了节奏这个因素。而且正是这个因素，把音乐同其他艺术，尤其是同舞蹈结合了起来。如果你感受到或者把握了作品（不管是不是形式的作品）的节奏，你就会产生伴随着这种节奏跳舞的冲动。当然，如果作品是一种室内乐，那末，你的舞蹈就会提高为比如轻微的头部运动。我曾坐在一位创作了几首非常形式化的——有时是无调的——弦乐四重奏的优秀作曲家身后观看演出。演奏的第一个节目就是他的一部作品。我看到他的头和手在随着那首曲子晃动，不过由于他全神贯注于倾听，所以，这种晃动的可见度非常之小，我是勉强发现它们的。纯粹派艺术家由于受某种错误原则的影响而盛气凌人，他们把这种晃动的反应讥笑为乡下佬的举动。当然，供舞蹈用的音乐和仅仅供倾听的音乐之

间，原则上是存在着差别的。

程孟辉　译

（根据1963年美国普伦蒂斯-霍尔出版公司版，Virgil C.Aldrich：Philosophy of Art）

（选自奥尔德里奇：《艺术哲学》，中国社会科学出版社1986年版）

关于音乐中的价值和伟大的一些评论

〔美国〕**列纳德·麦耶**

列纳德·麦耶(Leonard B Meyer, 1918—)美国芝加哥大学的音乐教授，曾用格式塔心理学来分析音乐作品，其研究成果集中反映在1956年出版的《音乐中的情感与意义》一书之中，他因此而闻名美学界。他非常强调艺术作品的整体性特征和形式的心理作用，这和格式塔理论是一致的。但是他承认，在运用这个理论于音乐领域中会遇到音乐的特殊性，所以他明确表示，他不能完全与格式塔理论相一致。这就是他从信息理论出发来分析音乐的方法，它意味着更新的研究途径。他的重要论著还有《音乐，各种艺术的观念》(1967)和《音乐之解释：论文和研究集》(1973)。

这里所选部分主要探讨的是音乐中的价值问题。这确实是现代西方美学最感到困扰的难题。麦耶承认，自己提出的见解“既不是一种明确

的价值理论，也不是一个关于伟大的明确说明”，自己尚未“得出确定的观点或最终的结论。”他的看法主要有这样几个方面：（1）音乐作品的技术标准还不能确定音乐中是否有伟大的特色，是否有价值。（2）通过对两首曲调上相类似的赋格曲的具体分析指出，曲调的活动如果有向着明确目标的趋向，又遭受到迟延和抵挡，就会产生价值；如果没有迟延地不改变方向地一下达到目的，那就只能是平淡无奇。所以，“对向着目标进行的趋向加以抑制会与价值有关”。（3）从信息理论来分析价值。如果音乐作品的情境是高度组织起来的，音乐进行时跟在后面的特定乐音就较为确定，这种音乐讯息所传递的信息便微弱，反之，音乐情境不怎么肯定，进行中有抵挡和偏离，“使前提和后果的关系没有高度的可能性，那么在音乐中所包含的信息就会加强”。（4）关于抵挡或偏离能创造或增加信息的见解可以由含意的不确定性来加强。音乐作品“它们实际将成为什么东西的不确定性越大，包含在总的结果中的信息也就越大。因此，较大的不确定性和较大的信息是齐头并进的。”（5）原始音乐和艺术音乐之间的不同就在于：前者不能容忍不确定性，追求的是趋向的直接满足，这也是它只有较少量的音调贮备、有大量重复的原因。后者能自我对趋向加以抑制，乐意接受不确定性，这也是音乐成熟的标志。（6）价值既不是音乐对象自身固有的，也不存在于听者自己的心中，价值是音乐经验的性质引起的，它发生在音乐作品和听者之间，要靠听者的反应能力和反

应方式的作用。

（陈超南）

一

象每个音乐家那样，我必须考察音乐价值的实质，即使是在心情欠安、匆忙思考的时刻，我也自己问自己许许多多的问题：是什么造成音乐的伟大？为了尽力设法解决这些令人困扰的问题，我已经多次改变我的想法，开头考察的是这个想法，继之是另一个想法；发现我开头认为站得住的这种见解存在着相反的理由，继而在另一种见解中又同样如此。到目前为止，我还没有得出任何确定的观点或最终的结论。

实际上，不必提供单纯局限在美学领域中的正面答案（如我应该提出的），我企图理解音乐价值的实质的种种尝试已把我引向更为进一步的问题：关于总的价值的实质，甚至引向极为高深的形而上学领域。由于我对于这些内容的观点仍然在不断变化，所以我要提出的，既不是一种明确的价值理论，也不是一个关于伟大的明确说明。当然，要指出音乐的价值和其他领域的价值之间的联系和相互关系，我希望能提出一些观点和探究的途径，它们或许会提供有成效的洞察力，以后会导向似乎合理的结论。

……

……因此，在某种意义上说，这篇文章试图把在《音乐中的感情和意义》一书中提出的对音乐交流的分析所包含的价值的假设作一个明确的概说。①

① 《音乐中的感情和意义》系列纳德·B·麦耶的美学著作，1956年由芝加哥大学出版社出版。——译者注

一开头这个问题似乎并不十分困难。因为一个音乐作品的杰出与否毕竟是有确定的技术标准的。一个好的音乐作品必须有前后贯通的风格：即它必须采用一个具有统一性的预期和可能的系统；它应具备明确的基本意向；它应该有多种变化，有统一性，有依照实际情况很容易被发现的其他所有的范畴。但是，我认为这只是具有了必要的理由。虽然它们能使我们把一件好的令人满意的音乐作品与一件低劣的差的音乐作品区分开来，但是在我们想要在一个精致的作品和一个美妙的作品之间作区别，单单去区别其中伟大的特色时，它们并不能给我们很多的帮助。

的确，歌曲《闪烁，闪烁，小星星》具备了风格、统一性、多样变化，等等。如果我们接下去问：巴赫① 的 b 小调弥撒曲比《闪烁》歌曲要好——只许使用这些技术范畴——我怕我们只能回答它们都同样好，或许补充一句："各自以各自的方式"。我随即将回答"各自以各自的方式"的议论。但是就在此刻，对我来说似乎是这样：姑且认为听众都是说能听懂又能理解这两件音乐作品的，但要说这两种作品是同样的好，那是荒谬和错误的。

既不是长度、大小，又不是复杂诸如此类，就能成为价值的标准的，尽管我们将会看到，复杂确实与杰出有关。因此造成了勃拉姆斯② 的一些钢琴小品常被认为比他的其他作品，如四重奏要好。而且我相信，我们中的每一个人都能自己找到例证。让我们转向特殊的音乐例子，看看我们能从它们那里学到

① Johann Sebastian Bach(1685—1750)德国作曲家，其作品对近代音乐的发展有深远影响。——译者注
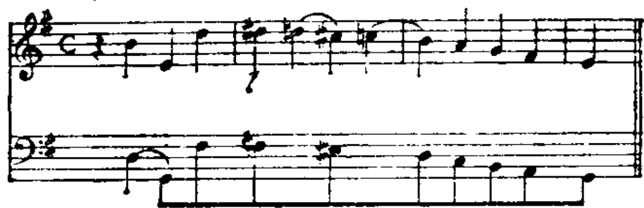
② Johannes Brahms（1833—1897）德国作曲家，其钢琴小品结构精致，想象丰富，其交响曲和协奏曲则采用严密的复调技术和动机发展手法。——译者注

什么，这样做或许对看法是适当的。
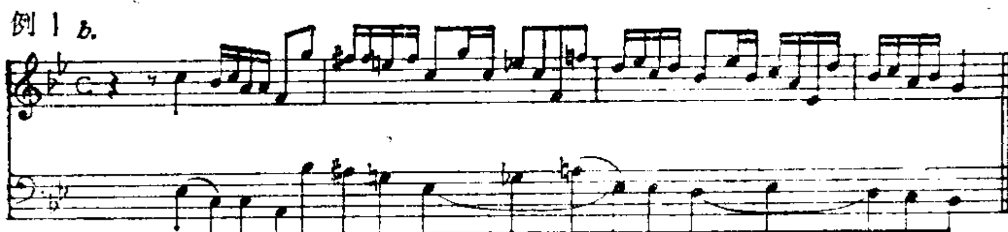
鉴于即使是对两个简单的作品作一个较为彻底的考察也要涉及到复杂的和长时间的分析，我只能选择简明讨论两个赋格曲的乐旨的方法；第一个是吉米尼里①写的，第二个是巴赫写的。由于将讨论的只是主旋律，要加以指出的是，好的主旋律并不一定导致各个方面皆好的作品。虽然以一个贫乏的主旋律来写一个好的赋格曲是困难的，但是一个不惹人爱的主题——象巴赫G开小调赋格曲（W·T·C·I）——也能成为一支非常优美的作品的基础。

即使不作精密的规范，我仍打算把主旋律当成它们本身就是实在的，只谈主旋律而不谈完整的作品。因为只注意主题本身就足以提出某些与价值甚至与伟大有关的基本理由。而这些理由同样能运用于完整的作品，甚至连最伟大的作品也不例外。总之，柏拉图通过涉及国家的公正的本质来探究关于个人公正的原则，把柏拉图的程序反转过来，我们将试图通过对一小部分的价值本质的思考来弄懂关于整个作品的价值。

例1 *a.*



例1 *b.*



① Francesco Geminiani（1674—1762），意大利小提琴家、作曲家、音乐理论家。——译者注

这里有两个主题（见例一） a和b,它们肯定都是好的，但并不等同。一看就知道，巴赫的主题比吉米尼里的较有旋律和变化，它包含着一个较大的音域，等等。不过，缺乏明显变化的主旋律也有好的。总之，说变化是达到目的的一种手段而不是目的的本身，似乎是不会错的。

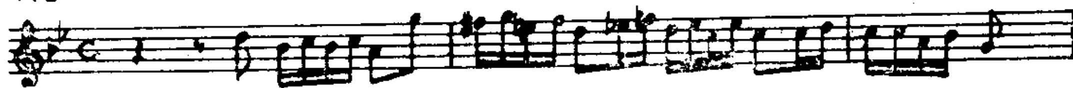
进一步来看这两个主旋律，我们知道它们在曲调结构上很相似。它们两个都从音阶的第五度开始，向主音运动（在巴赫的主旋律中，通过音阶的第三度），然后跳向第八度。这么一跳，造成了结构上的裂口，感到不完整了。我们期待着这样简略叙述出来的线间空白将被填满，得以完整。这种曲调上的不完整由于第一种音乐形式中旋律的不稳定而得到了补偿。这就是说，在这两个主旋律中的第一个可分离的音乐的可能结果（Musica events）是上音，由朝向下音的稳定来定位。

在一定意义上，结构上的裂口和旋律上的上音实现了音乐所要达到的目的。我们希望曲调线下降以至停顿在主音调上，在这种运动的过程中达到清晰的有组织的强音。这两个主旋律实际上都是这样做了。但是它们却有着极重要的区别。巴赫的主旋律经由密切联系的和音区域，以种种迟延（delays）和时间上的变向慢慢向下运动。它凭会被意识到的各种潜势（Various Potentials)造成了曲调活动的各种高度。再者，这些迟延既是旋律的又是曲调的，但吉米尼里的主旋律却是直接——或几乎直接——向目标运动。第二个尺度是半音，它包含着不同的延续方式的潜势。由于这些，回复到第七音肯定是最有可能的，不过要轻轻地回复。然而，一旦回复到第七音，那么降至第三音就几乎是不可避免的了。如果主旋律既没有迟延又没有变向地一下子降到这种明白的结局，它就显得如同喧嚣的滥调一样，一种音乐的滥调。没有任何旋律上的抵挡

(rhythmicresistances)。那个最初的上音没有显著的扰乱，便使人难以忘怀地达到了最后的音符，达到了明显的下音。

因此，似乎在这种情况中，由于多少含有向着明确的目标活动的音乐刺激，以及由于时间上的抵挡或对这种趋向的抑制，价值至少得到了某种表现。如果我们把巴赫的主旋律以一种排除这种抵挡因素的方式来改写。抵挡因素的重要性甚至会显得更为明了。

例2



这个主旋律就象吉米尼里的一样平淡无奇。

从这些考虑出发，可以推论:（1）一个没有趋向(tendencies)的曲调或作品，从这个观点（也可能是其他观点）来看，将是没有价值的。当然，这样的趋向不必一开始就很强，但是在音乐前进的过程中能得到发展。（2）如果最可能的目标是在最接近的和最直接的方式中达到的，所给予的是这种风格布局，它自身所包含的音乐可能发生的结果将是没有什么价值的。（3）如果其目标一直没有达到，或者如果这种活动趋向在精疲力尽或在离题变向的压力下变成散放的，那么其价值就将微乎其微。

这种认为对目标定位的趋向加以抑制会与价值有关的想法并非是新的观点。R·P·沃伦① 写道："一首诗要想美妙，必须靠自身来赢得。这是一种趋向静止点的运动，但是如果它不是一种受抵挡的运动，那它就成了没有结果的运动。例如，一首靠普通材料和普遍反应的诗，简直是一个平底雪橇的滑面，或者是从空

① Robert Penn Warren当代文学评论家，著作有《理解诗歌》，《纯与不纯的诗》等。——译者

中跌落”①。杜威的看法也相当接近：“冲动一直被推向前，其行程将会导向无思想，使感情死亡……能意识其本质和目标的唯一途径是靠障碍的克服和手段的使用。”②

更新的信息理论(information theory)已经发展了各种概念，其中似乎有包含着抵挡因素与价值之间关系的内容。为了理解信息理论是怎样论述这些方面的理由，必须较详细地考察趋向目标的过程的实质。

音乐的可能发生的结果是在风格可能性的领域中产生的。如果我们只听一个简单的乐音，那么许多许多不同的乐音就能以同样的可能性出现在它的后面。如果可以听到的是两个乐音的系列，那么由此而来的可能的乐音的数目就多少要减少——至于多少，这要看所选的乐音和风格而定——而且由此而来所包含的只能在二中取一的可能性就多少要增加。由于更多的乐音加在它的后面，结果是乐音间更多的关系被确定，出现一种特殊目标的可能性就会增加。由此而知，在巴赫的主旋律中，跟在第一个第二音后面的无论哪种特殊调子的可能性是很小的，因为由此而来的可能的调子的数目很大。当乐谱的线通过第七音的降音和第六音向下运动，第五音的可能性就非常高，作为一种音乐的可能结果，第一种方式的这种运动的终止是令人满意的。在向第八音跳跃之后，这种方式现在组成了运动的统一，成为去估价更高的构造位置的可能性基础。注意一下，在这个主旋律中事件的种种变化，同时也注意那些已经指出的抵挡因素，在可能结果中所造成的特殊续音似乎比在吉米尼里的主旋律的可能结果中所造成的续音的可能性要少得多。

① 参见R.P.Warren:《纯和不纯的诗》载《肯容评论》第五期(1943)第251页。——原注。肯容(J·S·Kenyon,1874—1959)美国教育家和语言学家。——译者注

② 见杜威：《艺术即经验》，纽约1954年版，第54页。——原注

这里，信息理论变得很有关系。①它告诉我们：如果一个音乐情境是高度组织起来的，以致使可能出现的后果有高度的可能性，那么，如果这种可能真的出现了，以这种音乐讯息(message)(我们已把它们称为音乐的可能结果)方式所交流的信息是微弱的。另一方面，如果这种音乐情境不能肯定，而使前提和后果的关系没有高度的可能性，那么在音乐中所包含的信息就会加强。罗伯特·怀尔勒简明地说明了这个问题."传递越是取可能的方式，信息就越少。例如，陈词滥调就不及伟大的诗歌。"②

由于抵挡因素，或者说更为一般的种种偏离，它们会由于确定的障碍而处在一种音乐刺激的目标定位的趋向中，它们降低的就不仅是特殊结果的可能性，而且是作为一个整体的音乐事件的可能性。这样做了，它们就创造或增加了信息。什么东西创造或增加了包含在一个音乐作品中的信息，就是什么东西增加了它的价值，但是，好象还不能心急慌忙去得出这结论。

(当然，无论是在语义的还是在音乐的交流中，一个完全是胡乱刺激的系列多半是没交流什么。因为语言和音乐依靠的是一种具备了有序可能性的系统(an ordered probability system)，一种善于猜测的过程，它们用来造成种种与另一个人有相互关系的刺激或可能结果。因此，任何特殊的音乐的可能结果，在某种程度上依靠着所采用的风格的可能有的特性。选择的随意性是要受到音乐风格的实际情况的限制的。)

信息理论的概念所提出的关于抵挡的见解，可以由论述不

① 信息理论的明白易懂的讨论可见Warren Wearer的《交流的数学理论的新贡献》等文章，载《普通语义学评论》第十期(1953)，第261—281页。——原注

② 见R.Wierer：《人类的人类效用》，1954年纽约版，第21页。——原注

确定性的可能性来加以普遍化。因为可能结果中会发生的任何特殊续音的可能性越低——也就是说，总的讯息将成为任何特殊的讯息的可能性越低——关于事件以及讯息它们实际将成为什么东西的不确定性就越大，包含在总的结果中的信息也就越大。因此，较大的不确定性和较大的信息是齐头并进。①

抵挡因素和不确定性之间的关系是不难发现的。无论什么时候一种趋向被抑制——或者更普遍地说，当偏离(deviation)发生的时候——虽然也许是不知不觉的，然而轻微的不确定性是可以感受到的。或许过去看来似乎是如此可能以至不必去考虑的在两者之中选择一个结果的东西，现在似乎要少得多了。因为心里打算说明和理解这种偏离的重要性，对这种较少可能的、两者中择一的结果的可能性是已经意识到了。

必须在合意的和不合意的不确定性之间划出界线。合意的不确定性是作为一种音乐风格的构造可能性的结果而出现的。信息是这样一种不确定性的功能。不合意的不确定性是在可能性未被知晓的时候出现的，这不是因为听众的习惯反应与这种风格(我把它称为“文化的声音”(cultural noise),② 没有关系，就是以为外部干扰把正被讨论的境况（亦即听觉声音(acoustical noise))的结构遮掩掉了。

再进一步，不确定性应与含混区别开来，虽然这种区分还没有清晰明确的方法。显然，不确定性可以推定为容易分辨的种种可能性式样的一种基本规范，以至含有多种意义也能感到

---

① 不确定性部份是可能性的本质所固有的，部分是由作曲家有意引进的，参见L.B.麦耶在《音乐中的意义和信息理论》一书中关于Markoff过程，系统的不确定性和设计的不确定性的讨论。载《美学和艺术评论）》杂志第15期(1957年)，第418—419页。——原注

② 同上书，第418—419页。

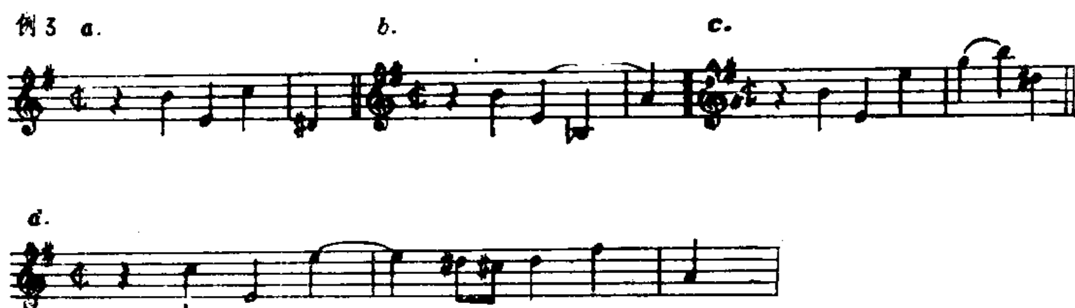
是朝向目标的。另一方面，含混却削弱了各种构成关系的转移变化和引起运动的特点，结果使得那种音乐趋向的意识遭到损害。当这种情况出现了，注意力便集中到乐句、音质、结构等等的种种细微的差别上以及过分精美上去了。在这一点上，印象主义所倾向的是感官的敏锐的投影。我们立即将回到价值和不确定性之间关系的另一点上。但是现在我们必须简要地考虑那种出乎意外的，或者说是更为特殊的，对信息理论来说是令人惊讶的说法的本质。

所有的偏离所牵涉的只是较少的可能性。然而，因为在大多数场合中较少的可能性会逐渐产生出较多的可能性，或者因为在某些场合中，音乐的布局中是希望多少要有些偏离的，所以听众通常意识到了这种偏离的可能性。他们倾向于和愿意有这种较少的可能性，虽然常常没有意识到这一点。在意外的场合中，所给予的音乐事件的可能性似乎很高，以至在两者中择一的结果的可能性也不用考虑。这样，仿佛这讯息只包含着最小的不确定性，如果它被加以完善，那么它将没多少信息可以包含了。但是在最后的时刻，似乎不可信的事情突然发生了，听众发现他对可能性和不确定性的估计是错误的，发现这种可能结果或讯息实际上包含着比原来推想所包含的信息要多。

让我们从语言的角度来考虑与一个例子有关的这些内容，考虑关于吉米尼里的赋格曲的主题有关的这些内容。让我们取用“She is as tall”这个乐句。起先，我们能依据可能性、不确定性和信息来谈论音响的续音。在我们称为英文的文体布局中，追随在“sh”这个音后面的不确定性确实是很高的。尽管很清楚，某些音将比其它音的可能性要少。因此，在英文的句子里，这“skin”的声响或“词”简直是不可相信的。但是这并不是不可能的——事实证明在一个作品中就出现

过①。当"sh"后面的"i"（即she中"e"的音标）一出现，不确定性就降低了，可能性就上升了。但是这个停顿实际上只是对"she"这个声音的可能续音中的一个。这个字也可能成为"Sheep"。因此，声音"i"以及这个声音的延长声两者都加上了值得考虑的信息。请注意，这种无声也是信息的一部分，音乐的无声和语言的无声都是一样的。

现在，同样的分析就可能运用在吉米尼里的主旋律中的第一种可能结果了。只是为了比较，就B调和E调而论，对于声响"sh"来说都是同价的，非常清楚，可能的结果的数目是非常高的。音乐事件可以以许多不同的方式加以延续，虽然在所给予的风格布局中和因为有这是一个作品的开头这样的事实，又出现了某种方式（如例三中的a）要比其它方式（例三中的b）有更多的可能这种情况。高声的E，很象"i"的声音，这样又给音乐讯息（见例一）增添了很多信息。



曲调线向下转动，且到达一个清晰的下音——两者相互完满——只要回顾一下一个音乐事件已经被加以完善的事实就会使这一点很明确。如果曲调线没有因运动的变化而被清晰地表现出来，或者下音是被迫造成的，那么音乐的可能发生的结果就很不一样。这就是说，正如"she"的声音会成为语义的事件

① 这一个"别致的玩意"是从作品《织工》那里借来的。见前面所引用的书中第267页。

"Sheep"的一部分，所以这个主旋律开头的三个音符会成为在例三中的c部分和d部分所出现的那样的结果的一部分。

当然，这些事件，音乐上和语言上结果都一样，在最低的构造水平上才存在。它们并不是孤立的，而是更大的整体的部分而已。这就是说，音乐的可能发生的结果是一个按规律构造起来的生动的统一体，它被我们称为主旋律的一部分，而语言的可能发生的结果是一个按造句法来组成的统一体的一部分，它被我们称为句子或习语。这些更大的统一体，它们是较高的构造水平上的结果，但是现在是更大的音乐片断或语言学的段落或诗的一节的部分。依此推之，它们又是整个音乐作品或整个文学作品的一部分。

现在让我们来看一下只是一个短语的一部分的"she is as tall"，它显然没有一种由语法构造出来的最有可能的结果。这是说，我们所期待的这个短语将会跟上"as"这个词，然后再接上一个合适的名词或一个代名词。如果在"tall"这词或"tall as"这两个词的后面跟上一个形容词，我们会大为吃惊的。例如，这短语是"she is as tall blue"或"she is as tall as blue"，这毋宁说是似乎不可言的，而不是不可能的。这些二者中择一的第一个选择可以延伸为"she is as tall blue lilacs are"，这个似乎不可信的明喻所增加的信息是值得考虑的。

如果我们取用一种更有可能的结果："she is as tall as Bill"，我们会得到信息，但是在句法上并不很多。附带注意一下这个情况：其实我们没有考虑这个最有可能的构造的部分。这就是说，我们忽视了所包含的"as Bill is tall"，因为在这上下关系中，这些部分不提供信息，因此便成为不必要的了。如果我们来看吉米尼里的主旋律中的第一部分，我们会由于类似而说：这一半的句子要是向上朝着第七音就与"she is as tall"这部

分的句子相符合，要是向下朝着第三音就与最为可能的造句上的完整——正如“as Bill is tall”这些词所表示的那样——相符合。这两者的完善是显而易见的，但是又都不很好。然而，这不能断言：把这些短语包括入一个较大的整体的前后关系之中，它们不会成为一个有意义的、有价值的作品的一部分。

在离开这种音乐的状态和语言学上的状态之间的比较之前，去构想一下与意外有关连的种种实例也许是令人高兴的事。首先观察一下，由于短语“She is as tall”在句法上是不完整的，我们对于二者中择一的种种结果的可能性很留心，观察一下，如果“blue”这词在后面跟着（就象在短语“she is as tall blue lilacs are”中那样），这似乎是不可相信的，但是在一定意义上这并不算是意外。然而，如果我们取这样的短语：“she is as tall as Bill is”，我们推想我们的信息是完整的，而且不会准备去想象新的信息。但是，如果用“Wide”这个词来取代那个事先知道的词“tall”，那么，这就是既不可相信又是意外的了。这整个讯息包含着比我们原先推测它所包含的信息要更多。

同样，我们能在吉米尼里的主旋律中加入些东西，为的是从开始的时候似乎就能使它成为如此构成的几个完整实例中的一项，变成一种意想不到的意义的线索的一部分（见例4）。

例4



不仅要注意信息在这种变化中的增加，而且要注意从第七

音那里下降的意义在回顾中确确实实是不同的。由于它的显而易见，现在似乎成了关于这主旋律的最终意向的一种欺骗手段。

把我们从在信息理论对音乐和对价值的关系中浏览所学到的东西总结如下：第一，我们发现抵挡，或者说更为广泛的偏离，与信息相互有关。而且，因为信息只有价值的——这好象是同语反复，其实并不然——我们关于偏离的重要性的假设已经被接受而成为肯定之论。第二，我们的探究已经在一个方面指出了信息和偏离之间的关系，在另一个方面又指出了不确定性。它包含着：不确定性多少与价值有关。这种显然是似非而是的配对的想法不久将会得到考虑。

二

假说所取得的似真性不仅要通过其他的考察来证实，要通过与其他领域的探究的相互关系，而且还要通过对所观察的至今尚未在理论上加以阐述的事实加以说明。我们的假说能够用来解释原始音乐和艺术音乐之间的不同。这样做是寄这样的希望：在趋向的抑制和价值之间的关系的另一方面将得到指明。

如果我们问：矫揉造作的艺术音乐和原始音乐之间的根本不同是什么（我不在“原始的”这个术语中包括那种高度矫揉造作的经常由所谓的原始人演奏的音乐）？接着我们要加以指出的事实是，一般来说，原始音乐所采用的是只有较少量贮备的音调，这些音与主音的距离都比较近，有大量的反复，虽然常常是一种稍作变化的重复，如此等等。但是，这些只是音乐中的原始作风的征兆而非它的原因。

艺术音乐和原始音乐之间的区别就潜伏在满足趋向的速度

之中。原始音乐追寻的几乎是对他的倾向的直接满足，不论它们是生物学的还是音乐的。原始人不能容忍不确定性。这是因为远离确定性，使主音的音调平静一下，长时间不让他满足，对他来说都是不能忍受的，这就是原始音乐的音调贮备(tonal repertory）受到限制的原因，而不是因为他不去想其他的音调。这不是他精神作用受到限制，而是他的成熟程度。顺便请注意一下，通俗音乐是能与处在同一基础之上的真正的爵士乐相区别的。因为不论是音乐家和音乐出版商麇集的区域的通俗音乐，还是艾特尔伯特·尼文①的变化多端，都使用了相当大量的音调贮备，它是靠种种惯常的陈腔滥调来起作用的，以便使满足简直是直截了当的，不确定性被减缩到了最低点。

不仅个人的成熟而且文化的成熟——在其中会产生一种风格——它们的一个方面就在于：乐意放弃直接性，还可能为了将来最终的满足而放弃较次要的满足。从总的方面的理解，不去参照任何特殊的音乐作品，自我加上趋向的抑制和欣然接受不确定性，这些正是成熟的标志。这就是说，它们是从一个动物变成为一个人各种标记。而且我认为，这对于价值的考虑不是没关系的。

有些人会说："这一切都很好，多少象是有道理的，但是在最后一点分析中，你是不是一直在暗示：音乐之所以有价值，与其说是出于颇为严格的原因，还不如说出于多样性的原因。什么是美妙声响的感性愉悦呢？音乐通过它所激起的根深蒂固的联想打动我们的本领是什么呢？这些难道没有价值吗？"

这些由以上的提问引起的问题——愉悦对价值的关系问题

① Ethelbert Nevin(1862—1901) 美国作曲家。——译者注

和价值的节制问题——从一开始就已经关系到哲学，而我不敢冒昧为他们提供确定的答案。因此，接下来要说的东西就必定是作为临时性的。乍看起来，似乎我们实际上在愉悦的东西和美好的东西之间作了区分。其实他们两者之间的区别，似乎与我们在上面抽引出来的直接的满足和延迟的满足之间的区别相平行。但是，即使我们这样说，这种区分仍然有毛病，甚至在语言学上也如此。因此延迟的满足也是令人愉悦的；不仅仅在它高度发展最终成为增强了的满足这种意义上，而且，还在它与征服困难——对控制和力量——有关的愉悦相联系”。①

在这个关系中有两点是应该注意的。第一，直接的满足和延迟的满足两者都是令人愉悦的，都是有价值的，虽然它们并不必然等值。第二，价值是音乐经验的性质引起的。它既不是音乐对象自身固有的，也不是存在于听者自己的心里。说得更恰当一点，价值是作为一种处理的结果而出现的，它发生于客观的条件之中，发生于音乐作品和听者之间。它是这样一种情况，任何特殊的音乐经验的价值，既是听者的反应能力——他领悟了音乐的风格——的作用，也是他的反应方式的作用。

欣赏音乐的三个方面可以这样区分：感性的、联想——描述的、构成法的（the Syntactical)。虽然每一个音乐作品在不同程度上都涉及这三个方面，但某个作品总是倾向于强调一个方面而减弱其他方面。因此，音乐作品明显地作为一种连续性，其目的之一是对爆发出来的无法控制的、被压抑的力量的感觉

① 当然，这不是断言所有的经验不是美好的就是愉悦的。全体静止——任何刺激无论哪一种都不存在——既是不愉快的也是无价值的；就象它的反面，一种我们无法找到替代之路的强烈趋向的全部受挫。以前者而论，它似乎是说，信息是心灵的基本需要。参见Woodburu Heron的《讨厌无趣的病状》，载《科学的美国人》，1957年一月号，第52—56页。——原注

和惊叹的直接满足。这种连续性的另外目的是从对构成法的种种关系的知觉和反应所产生的延迟的满足，这些构成法的关系赋予音乐经验——无论它是理智的还是情感的——以形式和模型。联想在这两个方面可能都起作用。它能使我们的伴随着希望实现的各种满足的种种感性愉悦着上色彩。或者它能赋予我们由描述音乐可能发生的结果而引起的关于音乐过程的可能性的种种预期以形式。这样，正如我们那一个人的性格的估量，影响着我们对他可能有的行为的期待，所以我们对一个主旋律或音乐可能发生的结果的特性的估量，便赋予我们的期待及其在音乐上的行为以形式。反过来，音乐事件在其中活动的方式——涉及规则的，偏离的，或令人惊讶的调子的种种变移——也影响着我们对它的特性的看法。因此，音乐交流的构造法的方面与描述的方面是不可分开的联系在一起的。

还剩下价值的节制问题。音乐欣赏的不同方面是不是在价值上相等呢？一个音乐作品，它基本上诉诸感性联想的愉悦，是不是与那种诉诸构造法的联想来欣赏的作品一样好呢？如果我们尽可能粗略地来对待这个问题——如果我们问，是不是最好的通俗歌曲的最好的作曲和贝多芬的第九交响曲一样好——那末，解答似乎就容易了。但是，如果我们提出一个相似的问题，所用的是相反性较小的作品，是不是德彪西[1]的《牧神的午后》和《第九交响曲》一样好？我们会对这个问题的答案感到不安。

在这一点上，我们的一些社会科学界的朋友，他们的血压不断在增加，将会在相对论的恐惧中伸出他们的手并且喊道："你不能这样做，你不能把烤干的阿拉斯加去与烤牛肉相比。

① Claude Debussy(1862—1918)，法国作曲家，开创了音乐上的印象派，追求声音"色彩"的表现力。——译者注

各个工作从它的种类来说都是好的，都有它的目的。”现在姑且承认，我们能由于多种缘故去欣赏一个特殊的作品，也承认欣赏一种音乐并不排斥对其它种类音乐的欣赏——即我们既能欣赏德彪西也能欣赏贝多芬——这并不意味它们都同样好。也不意味着所有的音乐欣赏方式有着同样的价值。事实上，当你真的来对待这个问题时，这种“各自从它的种类来说都是好的”说法是对问题的一种回避，而不是问题的解决。所以，我们仍然被迫来问：一切种类都同样好吗？

陈超南 译

（根据莫里斯·菲力浦森和保尔·J·格德尔所编的《今日美学》，美国图书公司1980年版）（选自蒋孔阳主编：《二十世纪西方美学名著选》下册，复旦大学出版社，1988年）